

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro dějiny umění

Architektura na barokních obrazech (Čechy 1640 – 1730)

Architecture in baroque paintings (Bohemia 1640 – 1730)

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Autor práce: Radka Fialová

Vedoucí práce: Ing. Petr Macek, Ph.D.

V Praze 2014

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své práce, panu Ing. Petru Mackovi Ph. D., za odborné vedení, příkladné poznámky a čas, který mi věnoval.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. dubna 2014

.....

Abstrakt

V rámci této bakalářské práce byla posuzována role architektury v barokních závěsných obrazech. Cílovou skupinou jsou obrazy vytvořené v Českých zemích mezi léty 1640 až 1730. Práce je uspořádána jako katalog. Z užšího výběru děl bylo na základě příbuznosti námětu a především pak role architektury ve výjevu vytvořeno několik kategorií. V nich je uvedeno jedno až dvě díla v podrobnějším popisu námětu, rozboru architektury a následném závěrečném shrnutí zpracování.

Pro téma architektury v obraze nebylo sepsáno konkrétní syntetické dílo. Odborná literatura se jím zabývá pouze okrajově v dílčích článcích a popisech obrazů v monografiích příslušných malířů. Hodnocení architektury je tedy podrobeno především formální analýze.

Hlavní přínos práce spočívá v položení základů v dosud hlouběji neprobádaném tématu architektury v barokních obrazech. Zkoumání prokázalo závislost použití architektury na námětu, době tvorby, objednavateli a individuálním přístupu malíře.

Klíčová slova: barokní architektura; malířství v Českých zemích; ikonografie

Abstract

As part of this work was assessed role of architecture in Baroque wall paintings . The target group are images created in the Czech lands between the years 1640 to 1730. Bachelor thesis is organized as a catalog . Of the shortlisted works were based on kinship theme and especially the role of architecture in the scene created several categories. In them is given one to two works in a more detailed description of the subject matter , architecture analysis and subsequent final summary processing .

For the theme of architecture in the picture was not drafted specific synthetic work . Nonfiction raises it only partially in the articles and descriptions of images in the relevant monographs painters. Rating architecture is thus subjected to particularly formal analysis .

The main contribution of the paper is to lay the foundations in deeper yet unexplored topic of architecture in Baroque paintings. Investigation showed dependence on the use of architectural theme, time of creation, the customers and the individual approach of the painter .

Keywords : baroque architecture ; Painting in the Czech countries; iconography

Obsah

Úvod.....	7
Zvěstování.....	9
Zvěstování Panně Marii	9
Legenda odkazující na světce.....	15
Sv. Václav mezi anděly.....	15
Převezení těla sv. Václava ze Staré Boleslavi do Prahy	19
Skutky světců	23
Sv. Martin.....	23
Svatá Anežka předává špitál křižovníkům	27
Sv. Václav dává kácet pohanské modly a stavět křesťanské kostely	31
Výjevy odehrávající se při vstupu do chrámu a v chrámu	35
Očišťování Panny Marie	35
Uvedení do chrámu	35
Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské	41
Smrt sv. Benedikta	47
Sv. Jáchym a Anna.....	55
Veduta.....	61
Sv. Ludmila vyučuje sv. Václava.....	61
Malování a psaní v obraze.....	67
Sv. Lukáš maluje Madonu	67
Více výjevů v jednom obraze.....	71
Sv. Jan evangelista	71
Portrét.....	75
Cyklus rodové portrétní galerie Valdštejnů	75
Portrét Jana II. z Valdštejna	77
Benedikt z Valdštejna	79
Ovlivnění Itálií	83
Sv. Petra a sv. Pavel	83
Závěr	87
Seznam použité literatury.....	93
Seznam vyobrazení	98

Úvod

Není jistě nutné dlouze rozebírat, jak významná byla pro České země a především pak pro Prahu barokní epocha, ať už historicky, či umělecky. Dominanty obou břehů Vltavy se vlní v dokonalé harmonii a člověk si až na druhý pohled uvědomí rozdílné stáří malostranských mosteckých věží a kupole kostela sv. Mikuláše. Přejít přes jednu z nejkrásnějších exteriérových galerií, tedy Karlův most, Křížovnické náměstí s jeho dominantami v podobě kostela sv. Františka Křížovnického od J. B. Matheye a kostel sv. Salvátora s jezuitskou kolejí Klementina od Carla Luraga, to vše uzavřeno gotickou Staroměstskou mosteckou věží poskytuje příležitost zhodnotit barokní cit pro urbanismus.

Takto působí architektura v městské zástavbě. Jak ale působí architektura v obraze? Jaký je její význam pro výjev samotný? Je malíř při tvorbě ovlivněn soudobou architekturou, vzorníky či jinými autory?

Pro první výzkum jsou vybrány pouze závěsné obrazy z české produkce raného a vrcholného baroka, konkrétně z let 1640 - 1730. Zkoumaná oblast není založena na žádném předchozím bádání jiných autorů. Ačkoliv je v jednotlivých článcích, publikacích či monografiích věnována výrazná pozornost popisu obrazu, žádný z badatelů se nesoustředil na roli architektury ve výjevech. V hodnocení byla vždy upřednostňována ikonografie, kompozice, gesta, perspektivní zkratky a atmosféra jakou dokázal umělec v daném obraze vytvořit.

Úkolem bakalářské práce není opírat se při určování architektury o dobové vzorníky a rytiny, dle nichž mohli daní umělci své výjevy vytvořit, ani hledání příslušných přípravných skic. Zhodnocení materiálu, se kterým u nás umělci pracovali pro svou inspiraci, nalezneme také pouze v dílčích monografiích a nepochybně by si i tato oblast v budoucnu zasloužila naši pozornost. Bakalářská práce by měla být sondou do příliš neprobádaného oboru architektury v obrazech.



Obrázek 1. **Václav Vavřinec Reiner**: Zvěstování Panně Marii, 1724, olej, plátno, 310 x 194 cm.
Praha, Nové Město, kostel Panny Marie Sněžné při klášteře františkánů, postranní oltář

Zvěstování

Zvěstování Panně Marii, 1724

Václav Vavřinec Reiner

Obraz je umístěn v hlubokém bočním oltáři evangelijní strany lodi kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě, původně stál přímo v presbytáři. Součástí oltáře jsou po bocích stojící dvě větší sochy Jáchyma a Anny s menšími sochami Zachariáše a Alžběty, v horní části je plastické Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem. V nástavci oltáře je umístěn obraz *Zvěstování sv. Josefovi*.

Z Reinerovy produkce známe ještě jedno *Zvěstování* z roku 1718, které v mnohem větší míře zpracovává architekturu než obraz, který je zde uveden za příklad. Bohužel bylo toto plátno zničeno při požáru duchcovského děkanství v roce 1945 a zachovalo se pouze na černobílých fotografiích.

Téma Zvěstování stojí vždy na počátku christologických a mariánských cyklů, které se opírá o evangelijní vyprávění (L 1,26). V něm se píše, že archanděl Gabriel poslaný od Boha navštívil Pannu Marii v městě Nazaretu, aby jí předal radostnou zprávu od Hospodina, že počne z Ducha svatého. V Písmu se ale konkrétně nehovoří o tom, kde se Zvěstování odehrálo. *Protoevangelia Jakubovo* a *Matoušovo* informují, že se tak stalo u studny, kam šla Marie se džbánem pro vodu. *Protoevangelium Jakubovo* později uvádí, že se tak stalo v domě jejích rodičů. *Zlatá legenda Jakuba de Voragine* situuje Zvěstování do domku v Nazaretu a přebírá apokryfní vyprávění o tom, že Panna Marie se v okamžiku návštěvy anděla modlila a četla proroctví Izaiášovo.¹

Oproti jiným obrazům Zvěstování je ten Reinerův výrazně prosvětlený, přičemž cítíme tři světelné zdroje. Hlavní světlo dopadá z pravého horního rohu, které ozařuje záda anděla a tvář P. Marie. Druhým zdrojem je vnitřní světlo či snad lépe svatozář P. Marie, která tímto osvětluje tvář k ní přistupujícího anděla. Třetím zdrojem světla je pak v horní části obrazu holubice Ducha svatého, jež je též obestřena svatozáří, a která je sama doprovázena proudem Božího světla. Anděl sestupuje k Marii v pokleku na mohutných oblacích. V levé ruce drží lilii,

¹ ROYT 2006, 317



Obrázek 2. **Karel Škréta**: Zvěstování Panně Marii, kolem 1670, olej, plátno, 225 x 113 cm. Národní galerie v Praze

pravou rukou ukazuje k nebi (k holubici). Shlíží na Marii, která sedí u pultíku s rozevřenou knihou, jejíž stránky přidržuje levou rukou, pravou rukou si přidržuje část pláště, hlavu má pokorně skloněnou k zemi. Oblečena je v typicky červený šat s bohatým modrým pláštěm, vlasy má svázané zlatou látkou, kterou má přetaženou přes ramena. Čtenářský pultík je též pokryt drapérií. V horní části obrazu kolem holubice přihlížejí setkání okřídlené hlavičky putti. Postavy výjevu jsou rozmístěny v prvním plánu obrazu, jenž je od druhého plánu, tvořeného architekturou, oddělen kupovitými mraky. Podlaha místnosti není zřetelná, stejně tak pozadí se rozplývá v neurčitosti.

K popisu architektury u tohoto výjevu není přičítán čtenářský pultík, u kterého sedí P. Marie, je pravidelnou součástí každého výjevu *Zvěstování*. Za Marií jsou zřetelné tři podpěry, sloupy a pilíře, z nichž nejčitelnější je hned první vyvedený v mramoru. Další dvě podpěry se dle lomu světla zdají být hranolové. Přední podpěra, symetrická s hranou pultu, má zakončení schované za bohatou drapérií, která vyplňuje levou horní část obrazu.

V případě výjevů *Zvěstování* se kompoziční ani ikonografické zpracování příliš neliší. V základním rozvrhu vždy najdeme Pannu Marii sedící u čtenářského pultíku, k ní přistupuje, nebo se snáší anděl. Celý výjev je doplněn otevřeným nebem jako zdrojem světla, z něhož slétává holubice Ducha svatého. V některých případech se pak objevují andílci a okřídlené hlavičky putti. Zajímavostí je zobrazení sloupů situovaných ve všech případech za postavu P. Marie. Například na obrazech *Zvěstování* od Karla Škréty se v jednom případě (*Zvěstování P. Marii*, 1670, Národní galerie v Praze[2]) lze setkat s jednoduchým sloupem, který jen v náznaku vykukuje zpoza drapérie, ale v druhém případě (*Zvěstování P. Marii*, 1665, kostel Matky Boží před Týnem na Starém Městě[3]) je vidět, že se malíř snažil celý výjev architektonicky ohraničit. Z velice temného pozadí jemně vystupuje kuželková balustráda a kanelovaná stěna.

V případě tohoto námětu lze zobrazení sloupu ikonograficky vyjádřit v podobenství P. Marie jako podpěry, pilíř, církve. V dalším obraze od V. V. Reinera se setkáváme s vyobrazením Panny Marie sloupové, která se takto zjevila sv. Tomáši (*Snové zjevení Panny Marie Sloupové svatému Jakubu Většimu*, 1737, kostel sv. Jakuba v Brodu nad Tichou, hlavní oltář) – hypoteticky lze tento výjev



Obrázek 3. **Karel Škréta**: Zvěstování Panně Marii, kolem 1665, olej, plátno, 212 x 120 cm (dodatečně zvětšen formát plátna). Praha, kostel Matky Boží před Týnem na Starém Městě, postranní oltář

považovat za ikonografický posun v chápání P. Marie jako jedné z důležitých opor církve. Zvláštností zůstává vyobrazení od Karla Škréty z roku 1665[3] s kanelovanou stěnou, nicméně pro samotného Škrétu je tento motiv velmi častý, lze ho tedy vysvětlit umělcovým osobním přístupem. V zakončení prostoru balustrádou se také mohl Škréta inspirovat v obraze *Zvěstování* z let 1602-1604 od Ludovica Carracci.²

Druhou anomálií, týkající se výjevu *Zvěstování*, je fakt velmi často opomíjeného zpracování podlahy v tomto námětu. Je-li v obraze snaha po vyjádření hlubšího prostoru, bývá před hlavními aktéry část obrazu vymezena jednoduše pojaté podlaze, či spíše hliněné zemi. V české produkci máme doložený zatím jen jeden případ bohatšího zpracování a to ve *Zvěstování Panně Marii* z roku 1681 od A. M. Lublinského. Obraz je součástí hlavního oltáře farního kostela augustiniánů ve Šternberku. Zcela ojediněle se zde před hlavním výjevem táhne podlaha z dvoubarevných dlaždic, s jednostupňovým odsazením podtrhující intimitu události a oddělující hlavní aktéry od diváka.

Na základě těchto příkladů lze vysvětlit přítomnost architektury ve výjevech *Zvěstování* za zcela ikonografickou. Výjimkou zůstávají individuální přístupy pojetí námětu umělců ve snaze po budování prostoru, v žádném případě se však nesetkáme s konkrétní stavbou či přímým vypodobením *Zvěstování* v domě. Architektura, jak už bylo řečeno, zabírá prostor především za P. Marií a podtrhuje tak její důležitost ve výjevu. Nelze tvrdit, že se takto zpracovávají všechna témata *Zvěstování*. Mnohem více se jich zobrazuje pouze na neurčitém pozadí, se silnou atmosférou podtrženou jedním světelným zdrojem z nebes. Nelze také přesně říci, zda vytváření architektonických kulis v námětu je záležitostí nějakého konkrétního časového období a určitě ne pouze barokní epochy. Záleželo vždy na objednateli a hlavně na fantasii tvůrce.

² PŘIBYL 2010, 143



Obrázek 4. **Matyáš Mayer**, Sv. Václav mezi anděly, 1629, olej, plátno, 230 x 130 cm. Praha, Farní úřad u sv. Mikuláše na Malé Straně

Legenda odkazující na světce

Sv. Václav mezi anděly, 1629

Matyáš Mayer

Původně oltářní obraz umístěný v kostele sv. Václava na Malé straně se nyní nachází na farním úřadě u sv. Mikuláše na Malé straně. Jeho vzniku a především opravě kostela při příchodu jezuitského řádu přispěl Albrecht z Valdštejna.³

Dominantu obrazu tvoří trochu disproporční postava sv. Václava ve zbroji s pluviálem a vévodskou čapkou. Doprovázen je dvěma anděly na oblacích, z nichž jeden nese erb a druhý praporec, obojí ozdobeno černou orlicí. Anděl vpravo pak ještě drží palmovou ratolest na znamení mučednické smrti. Světec má kolem hlavy svatozář, též se za ním rozestupují oblaka a v nich poletují další drobní andělci a okřídlené hlavičky putti. V dolní části obrazu je zpracován námět legendy o osvobození vězňů při převozu těla sv. Václava ze Staré Boleslavi do Prahy. V pobělohorském umění se jedná o první zpracování tohoto námětu. V tomto případě je pouze doplňkovou scénou. Její rozvrh je inspirován textem *Kroniky české od Václava Hájka z Libočan*, vydané roku 1540.⁴

Vzhledem k malým rozměrům scény je obtížné architekturu přesněji interpretovat. V celkovém vzezření působí scéna nahlížená ze svahu velmi ponuře, skicovitě, vyvedená v zemitých tónech. Zprava přijíždí vůz s několika zapřaženými páry volů, pravděpodobně je zde představen moment, kdy se vůz zastavil u věznice. Pod kopcem vidíme vůz znovu, poselství bylo vysloveno, lidé podél cesty poklekají v modlitbě a celý průvod s kněžstvem veze tělo sv. Václava hradební branou ke katedrále. Mechanicky se podél cesty střídá nižší dům

³ ŠRONĚK 2010, 484

⁴ „Když pak k jednomu žaláři v Menším Městě pražském v němž mnoho vězňů bylo zavřeno (...) tělo přivezeno bylo, volové se zastavili a vozem s tím hnůti nemohli. Tu sú mnoho volův i koní připráhli a nic sú neprospělo. Tj. mnoho lidí k tomu divadlu sběhlo, ptajíce se, co by tak těžkého vezli. A přistúpivše k vozu (...) truhlu otevřeli a uzřevše tělo svaté, svého knížete Václava sú tu ležeti poznali (...) Když to uslyšel kněz nejvyšší a správce kostela svatého Víta (...) řekl lidu: Víte dobře, že tento svatý kníže (...) rád činil skutky milosrdné (...) Protož kažte vězně z vězení tohoto propustit (...) neb tento svatý kníže chce i po smrti jim milosrdenství učiniti. To když sú učinili, hned tělo svaté ž do kostela sv. Víta dvěma toliko voly přivezli“

s vyšším. V dále lze tušit dominanty v podobě kostela, pravděpodobně se jedná o katedrálu sv. Víta.

Obraz zajisté nelze řadit k významnějším v barokní produkci, přestože se v podstatě jedná o její začátky, nicméně je důležitý pro odkaz, který nese. V pobělohorské době nebyla společnost nijak přívětivě naladěna a bylo zcela přirozené obracet se k dřívější slávě Českých zemí. Na tomto místě je třeba říct, že si lid neuvědomoval velký časový rozdíl mezi dobou Přemyslovců a Karla IV, tak jak jej vidíme my dnes a to jak v případě života významných osobností, tak v případě uměleckých slohů. Neurčitost legendického výjevu, jednoduché skicovitě zpracování v tomto případě odkazuje na dobu předešlou válce a obnovuje kult jednoho z nejvýznamnějších českých světců. V neposlední řadě se jedná o první vyobrazení legendy o převozu Václavova těla v pobělohorské době. Stejně tak se ztvárnění sv. Václava mezi anděly, mající paralely ve svatováclavské kapli ve sv. Vítu, hojně rozvine po roce 1648, jak bude ještě ukázáno.



Obrázek 5. **Jan Jiří Heinsch**: Převezení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy, 1629, olej, plátno, 475 x 225 cm. Praha, Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova, kostel sv. Ignáce na Novém Městě, kaple Českých patronů

Převezení těla sv. Václava ze Staré Boleslavi do Prahy, 1692

Jan Jiří Heinsch

V původním určení se obraz nacházel ve farním kostele sv. Václava na Malé straně, kde nahradil výše popsaný obraz od Matyáše Mayera. Po zrušení kostela byl obraz přenesen do Týnského chrámu, později do kostela sv. Ignáce na Novém Městě. Ve třicátých letech 19. století byl několikrát vystaven v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění. V současnosti je znovu majetkem České provenience Tovaryšstva Ježíšova kostela sv. Ignáce na Novém Městě.⁵

Podrobně obraz rozebral J. Neumann, který upozornil na neobvyklost výjevu ze života světce a ocenil realistické líčení opřené o poznání soudobého života.⁶ Stejně jako u předešlého obrazu *Sv. Václav mezi anděly* je i zde výjev podložen vyprávěním *Hájkovy kroniky*.⁷ V tomto případě, se nám ale stal zázrak při převážení světceva těla ústředním námětem obrazu. Celková kompozice je rozdělena do více skupin a odehrává se v ní hned několik situací najednou. Ve středu obrazu jsou tři muži, kteří otevírají rakev a prohlíží si tělo svatého Václava, jenž má stále svatozář. V levé části obrazu přichází kněz v bohatém rouchu, aby přihlížejícím vyložil tuto situaci. Gesty rukou ukazuje na muže, který v pravé části obrazu už zastrkuje klíč, aby otevřel věžňům. Jeho pohled směřuje vzhůru k andělovi, který upírá pohled přímo na sv. Václava ležícího v rakvi, ale rukama ukazuje na věznicí a k nebesům. Doprovázen je andílky nesoucí feston a palmovou ratolest. Důležitou skupinkou jsou osoby stojící a klečící před rakví. Vidíme muže, který přivádí vola a koně, jež se měli ještě zapřáhnout k povozu. Vedle něj stojí malý chlapec opírající se o klacek, v prudkém gestu ruky a v neuvěřitelném výrazu překvapení a sdílnosti vtahuje diváka do výjevu. Že se jedná o akt silně náboženský, nás upozorní žena v prvním plánu. Je k nám otočená zády, hlavu upíná ke knězi. Jakmile uslyšela, že v rakvi leží samotný kníže Václav, odložila své dítě na zem a dala se v modlitbu. Neobvyklost události podtrhuje nespočet nakukujících lidí z různých úhlů, koutů a balustrád. Důležitým detailem jsou pak ruce věžňů prostrčené skrze mříže a obličej jednoho z nich, čekající už u dveří na své osvobození. Celý obraz podtrhuje světlo, které dopadá

⁵ ŠRONĚK 2010, 496

⁶ NEUMANN 1951, 103-104

⁷ viz. pozn. 4

z levé strany a dodává akcenty důležitým prvkům obrazu, tedy nejen hlavním aktérům, ale třeba i plačícímu dítěti u nohou modlící se ženy.

Heinsch věnoval nesmírnou pozornost detailům a to nejen ve struktuře látek a rouch, ale především v architektuře, která v tomto případě ohraničuje celý výjev, perspektivně ubíhá do zlatého řezu, zhruba za postavu muže otevírajícího rakev. Vidíme část věznice s prostým tvaroslovím – otvory mají jednoduché ostění, na nároží je opěrák, pozornost však přitáhne kvádrkové zdivo vystavěné s geometrickou přesností. Za věznicí navazuje dům s balustrádou. Z pokračování ulice pak již stavby nejsou příliš zřetelné. Můžeme ale vidět kupoli kostela na osmibokém půdorysu s lucernou (kostel sv. Máří Magdalény?) a ještě jeden kostel v pozadí s jednou věží a v horní části průčelí prolomené kruhovým oknem (kostel Panny Marie Vítězné?). Z levé strany obrazu je z architektury vidět část domu s balkonem, který má kuželkovou balustrádu.

V případě tohoto výjevu nešlo malíři o dobové zobrazení, nýbrž o jeho zaktualizování. Není vidět architekturu historickou, ale soudobou s Heinschovým životem. V porovnání s výjevem *Sv. Václav mezi anděly* od Matyáše Mayera [4], který zcela v duchu dobové nálady upřednostnil ve výjevu postavu sv. Václava a poskytl jen malý prostor jeho posmrtnému zázraku, se naopak zcela nepochybně pokusil Heinsch zobrazit přibližně přesnou cestu těla sv. Václava na Pražský hrad. Ovšem v době svého života, kdy už byla Malá strana lemována kostelem sv. Máří Magdalény a Panny Marie Vítězné (Jezulátko). V předešlém textu již byla zmíněna ojedinělost zpracování tohoto výjevu v pobělohorské tvorbě, a proto lze na těchto dvou obrazech poukázat na dobovou atmosféru, v jaké byly utvářeny. Zatímco Mayer se v době, kdy se království české pomalu skládalo dohromady, snažil oživit kult světce a jeho prostřednictvím dodat národu sílu, Heinsch představil výjev zasazený do své doby již plně sebevědomé, dostávající se do popředí evropské politické a umělecké scény.



Obrázek 6. **Karel Škréta**: Sv. Martin, po 1650?, olej, plátno, 324 x 186 cm. Národní galerie v Praze

Skutky světců

Sv. Martin, 1650

Karel Škréta

Obraz pochází z farního kostela sv. Martina ve zdi na Starém Městě. Po zrušení kostela roku 1784 jej koupila Společnost vlasteneckých přátel umění. Roku 1803 byl v aukci prodán Antonínu Isidorovi knížeti z Lobkovic a vystaven v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění. Roku 1992 dílo restituoval Otakar Lobkowicz, ale fyzicky zůstalo zapůjčeno do Národní galerie v Praze. Otakarův dědic Antoine Lobkowicz odprodal malbu českému státu v roce 2009.

Akt předání pláště žebrákovi patří asi mezi nejznámější a nejvýznamnější Martinovy skutky. Původem voják, žijící v první polovině 4. století se po zjevení Krista ve snu nechal pokřtít a roku 371 byl zvolen biskupem v Tours.

Reprezentativní oltářní obraz představuje mladého Martina na koni, jak přesekává svým dlouhým mečem plášť. V polostínu a zády k nám sedí na zemi polonahý žebrák natahující pro něj ruku. Výjevu přihlíží mladý chlapec, který si na znamení úcty sundává z hlavy klobouk. Celou skupinku dotváří dva vojáci doprovázející Martina a pes jdoucí za koněm. Samotný akt osvětlený přímým dramatickým světlem dopadajícím z pravého horního rohu, se odehrává ve velmi vážné atmosféře. Druhá polovina obrazu ukazující pozdější Martinovi skutky už v roli biskupa, oživuje mrtvou dívku, má svůj vlastní světelný zdroj. Pozadí celého obrazu zakončuje mramorový oblouk s reliéfem a sochou pohanské bohyně.

Skupina se sv. Martinem v prvním plánu je oddělena mohutným pilířem, zvláště pojatým. Hranol je jemně členěn mělkými římsami horizontálně a vertikálně, v rohu vyžlabený. Vácha interpretuje tuto architekturu dle svatomartinské legendy jako bránu města Amiens.⁸ V horní části jsou pravděpodobně vidět reliéfy, které nelze přesně identifikovat. V pozadí je jako kulisa postavena antikizující arkáda, bohatě zdobená reliéfy s florálními motivy a

⁸ VÁCHA 2010, 219

putti. Na vrcholu je usazena socha bohyně s kopím – pravděpodobně se jedná o vyjádření souboje sv. Martina, jako zástupce křesťanství, s pohanstvím.

Sv. Martin patří k nejvýznamnějším obrazům Karla Škréty. Mnohočetné příklady inspirace uváděné v souvislosti se zpracováním jezdce s koněm podle Anthonise van Dycka z Windsoru, šířené graficky,⁹ se bohužel nedají použít jako inspirační zdroj v případě architektury. V případě oblouku na pozadí lze uvažovat o inspiraci benátskou architekturou, konkrétním příkladem jsou podobenství od Domenica Fetti, se kterými se mohl malíř setkat v hradní obrazárně. Na vztah těchto dvou umělců upozorňoval Neumann a před ním Vincenc Kramář v souvislosti s díly např.: *Sv. Václava vykupujícího pohanské oběti*.¹⁰

⁹ NEUMANN 1951, 163; VÁCHA 2010,

¹⁰ NEUMANN 1964,



Obrázek 7. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Anežka předává špitál křižovníkům, 1696, olej, plátno, luneta, 110,5 x 215 cm. Praha, Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

Svatá Anežka předává špitál křižovníkům, 1687

Jan Jiří Heinsch

Soubor tří lunetových obrazů ve vlastnictví Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou v Praze prezentuje jednu z nejvýznamnějších českých žen, sv. Anežku, při její fundátorské činnosti. Skupina obrazů datovaná později objevenou signaturou do roku 1696 byla původně spojována s rokem dokončení stavby křižovnického kostela v roce 1687.¹¹ Soubor zpracovává náměty: *Sv. Anežka zakládá špitál křižovníků*, *Sv. Anežka předává špitál křižovníkům* a *Sv. Anežka vstupuje do řádu klarisek*.¹²

Okamžik, který nám prezentuje obraz předání špitálu křižovníků má své paralely v životopise sv. Anežky od J. Plachého¹³ a J. Beckovského.¹⁴ Ústřední postava sv. Anežka, oblečená v červené šaty a hermelínový plášť, na hlavě s knížecí čapkou, přivádí skupinu křižovníků před špitál a gestem ruky dochází k slavnostnímu předání. Tváře křižovníků jsou podány z různých úhlů pohledu a s téměř portrétní přesností. Za sv. Anežkou jemně nakukuje páže, které ji přidružuje plášť. Celá tato skupina vyplňuje levou část obrazu, která je i díky rouchům křižovníků výrazně tmavší a těžší. Vyvážená je pravou mnohem prosvětlenější polovinou obrazu, kde kromě skupiny ženy s dvěma dětmi sedící v popředí, čekají ostatní starci a lidé na ošetření až u vstupu do špitálu. Dveře špitálu jsou otevřené a průhledem vidíme první nemocné na lůžku. Všichni přítomní v obraze s očekáváním hledí na sv. Anežku, žena v popředí k ní upíná velice upřímný pohled a natahuje ruku. Obraz je zalit jemným rozptýleným světlem padajícím z levého horního rohu a převládají v něm zemité tony s výraznějším akcentem bělostné kůže sv. Anežky.

¹¹ NEUMANN 1951, 102-103; 1974, 70

¹² J. Beckovský sepsal životopis sv. Anežky. Jeho kniha ale vyšla až poté, co Heinsch namaloval soubor obrazů. Vzhledem ke spojitostem je jasné, že spolu oba autoři spolupracovali.

¹³ „I křižovníky s červeným křížem a hvězdou tu posadila, aby o těch nemocných měli péči a jakžby každému z těch nemocných potřebí bylo, aby jim toho všecko snažení dobyli k jejich chtění.“

¹⁴ „Ta Bohu milá panna...Křižovníky od sv. Petra z Poříčan do svého špitálu blíž mostu Pražského uvedla a jim své chudé k věrnému opatrování odevzdala...“

Z obrazu se přesně nedá vyčíst celkové vzezření stavby, nicméně v základu působí jako pravidelný objekt s mělkými nárožními rizality kvádrovanými do výšky polopatra, dále jen po stranách. Jednoosý rizalit je prolomen pravděpodobně v každém patře jedním oknem. V tomto případě vidíme pravoúhlé profilované dvojdílné okno s příčnickem, podokenní a přímou nadokenní římsou. Pozornost přitáhne především pravoúhlý vstup s nástavcem či světlíkem po celém obvodu i s nadpražním překladem bohatě profilovaným. Ve světlíku se v kružbě kombinují trojlisty a pětistý. Za kružbou je znatelná skleněná výplň. Z perspektivy viděná boční stěna ukazuje asymetrické pěti-osé prolomení, které v nasazené úrovni oken horizontálně nenavazuje na osy vstupní stěny.

V žádném případě se nelze domnívat, že by se Heinsch pokoušel zobrazit přesnou podobu špitálu. Nepochybně si autor nastudoval nejrůznější gotická kružboví a jejich přenesenou formu vyjádřil ve svém obraze. Stejně tak musíme přistupovat i k obrazu sv. Anežka zakládá špitál křižovníků. Na výjevu v pozadí vidíme rozestavěný špitál u paty Karlova mostu, z něhož nejrealističtěji působí věž, která byla pravděpodobně součástí Juditina mostu. Kostel křižovníků měl dle dokladů také sedlovou střechu. Výše popsané kružboví světlíku napovídá snahu o co nejvěrnější vyjádření historičnosti výjevu a stavby samotné. Důležitým prvkem zůstávají plány špitálu, které právě sv. Anežka konzultuje s architekty. Podobného motivu užil autor ještě v *Portrétu Václava Františka hraběte z Kolovrat* (před 1683, Městská galerie ve Velvarech), kde jeziuita svírá pergamen s plánem kostela sv. Mikuláše na Malé straně, o jehož stavbu se velmi zasadil. V pozadí za ním je vidět profesní dům.¹⁵ Z těchto příkladů je cítit malířovo silné zaujetí pro architektonický detail a zodpovědnost s jakou ke každému podobnému výjevu přistupoval, nemá v naší tvorbě obdoby.

¹⁵ PIFFL 1943-1944, 295-298



Obrázek 8. **Karel Škréta**: Sv. Václav dává kácet pohanské modly a stavět křesťanské kostely, 1641, olej, plátno, luneta, 137 x 270,5 cm. Olomouc, Arcidiecézní muzeum

Sv. Václav dává kácet pohanské modly a stavět křesťanské kostely,

1641

Karel Škréta

V této kapitole je prezentován v pořadí sedmý obraz v úplnosti nedochovaného svatováclavského cyklu objednaný bosými augustiniány pro kostel na Zderaze. První zmínky se o něm objevují v roce 1641, umístěn byl v kvadratuře kostela v celkové sestavě dvaatřiceti obrazů. O dalším osudu obrazů jsou informace útržkovité. Představu o celém cyklu si lze udělat díky životopisu sv. Václava, který nově nechal sepsat převor P. Aegidius s doprovodnými rytinami inspirovanými právě Škrétovými obrazy. V současnosti se obraz nachází ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Olomouci.¹⁶

Kompozice je zcela přizpůsobena lunetovému tvaru. V přesném trojúhelném rozvržení vidíme uprostřed postavu sv. Václava vydávajícího rozkazy, v levém rohu stojí strážný pozvedající čepec na pozdrav směrem ke sv. Václavovi, na pravé straně vidíme skupinku dvou chlapců se psem, z nichž sedící chlapec drží nápisovou pásku označující donátora obrazu (ISAIAS HAAI VON HAANSVIN?)¹⁷ Názory na kvalitu obrazu se různí. Neumann vyzdvihuje slavnostní vyváženost a vztah k Tizianovi a dalším benátským mistrům.¹⁸ Sv. Václav stojí před budovou se skupinou svých poddaných, kteří očekávají jeho obrazy, poddaní jsou natěsnáni ve velkém hloučku v předsíni budovy a prakticky jsou z nich vidět pouze hlavy a kopí. Sv. Václav ukazuje gestem ruky do pravé části obrazu, kde se v druhém plánu snaží skupina mužů strhnout sochu pohanské bohyně. Celkovou důležitost a revoluci obrazu podtrhují temná oblaka zatahující se nad městem, kde se výjev odehrává.

Architektura celého výjevu je velmi rozmanitá. V prvním plánu je budova, z níž vystupuje sv. Václav se svou družinou. Důležité je tří- a pravděpodobně i více stupňovité schodiště (vzhledem ke zbytku výjevu), které je v tomto případě

¹⁶ DOBALOVÁ 2010, 156

¹⁷ K výkladu dětí v obraze se zajímavě vyjádřil Ivo Krsek. Navrhuje hypotézu alegorického výkladu dvojice ve vztahu k donátorovi obrazu, kterým snad byl doktor Izaiáš Hann, vlastník domu U Pátků na dnešní Národní třídě. Naproti tomu Neumann se domnívá, že jde o pážata oblíbená v benátském malířství. U Škréty se tento motiv ještě několikrát opakuje.

¹⁸ NEUMANN 1974, 76-77

nositelem textu o životě sv. Václava. Předsíň samotné budovy je tvořena vysokým soklem vynášejícím dva sloupy s korintskými hlavicemi – v literatuře bývá většinou jednoznačně označena jako antikizující.¹⁹ Z vedlejší budovy nejspíš přímo navazující na budovu před ní, vidíme jen nepatrnou část, snad pilastry a lunetovou římsu. V druhém plánu za modlou stojí vyhořelá budova, dům nebo spíše kostel, z něho vidíme neurčitý portál a v levé ose gotické hrotité okno. V pozadí na horizontu je vyobrazen rozestavěný kostel s věží bez střechy a malá kaplička. Dle legendy popsané v *Hájkově kronice* by se mohlo jednat o kostel sv. Antonína. Z levé strany je pak celý výjev ohraničen rohem protější budovy, ze které je čitelné pouze obloukové okno a balustrádové zábradlí. K přehlednosti celého výjevu přispívá střídavé řazení staveb z jednotlivých stran.

Vzhledem k historičnosti a důležitosti námětů v dějinách českých zemí, je vidět jasná snaha obou umělců po přesném historickém uvedení. U svatováclavského obrazu cítíme odkaz na italské školení Karla Škréty, především v budově z níž sv. Václav vystupuje. J. J. Heinsch ve zmíněné spolupráci s J. Beckovským se jistě setkal s historickými prameny, což jej dovedlo přímo ke studiu gotického stylu. U obou umělců je třeba ocenit zodpovědnost, s jakou k těmto námětům přistoupili.

¹⁹ DOBALOVÁ 2010, 162



Obrázek 9. **Karel Škréta**: Očišťování P. Marie, kolem 1645, olej, plátno, 234 x 121,7 cm. Praha, Česká provincie Řádu sv. Augustina, kostel sv. Tomáše na Malé Straně, sakristie

Výjevy odehrávající se při vstupu do chrámu a v chrámu **Očišťování Panny Marie, 1645**

Karel Škréta

V současnosti je obraz majetkem České provincie Řádu sv. Augustina, kostel sv. Tomáše v Praze na Malé Straně. Štěpán Vácha vyslovuje domněnku o původním umístění obrazu ve farním kostele sv. Václava na Malé straně na oltáři rodiny svobodných pánů Karvinských z Karviné.²⁰

Uvedení do chrámu, 1674

Karel Škréta

Obraz se nachází v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Staré Boleslavi. Kapli, v níž je obraz umístěn, dal roku 1674 zřídit hrabě Karel Maxmilián Lažanský z Bukové. S touto fundací je spojen i obraz.²¹

Další kategorií dle role architektury jsou výjevy odehrávající se před vstupem do chrámu. Jako zástupci jsou uvedeny dva obrazy od Karla Škréty, jež od sebe dělí třicet let umělcovy tvorby. Dohromady obrazy spojuje ve velké míře přítomnost architektury a draperie. Jedná se o akty vstupu do chrámu, velkou roli zde hraje vstupní schodiště.

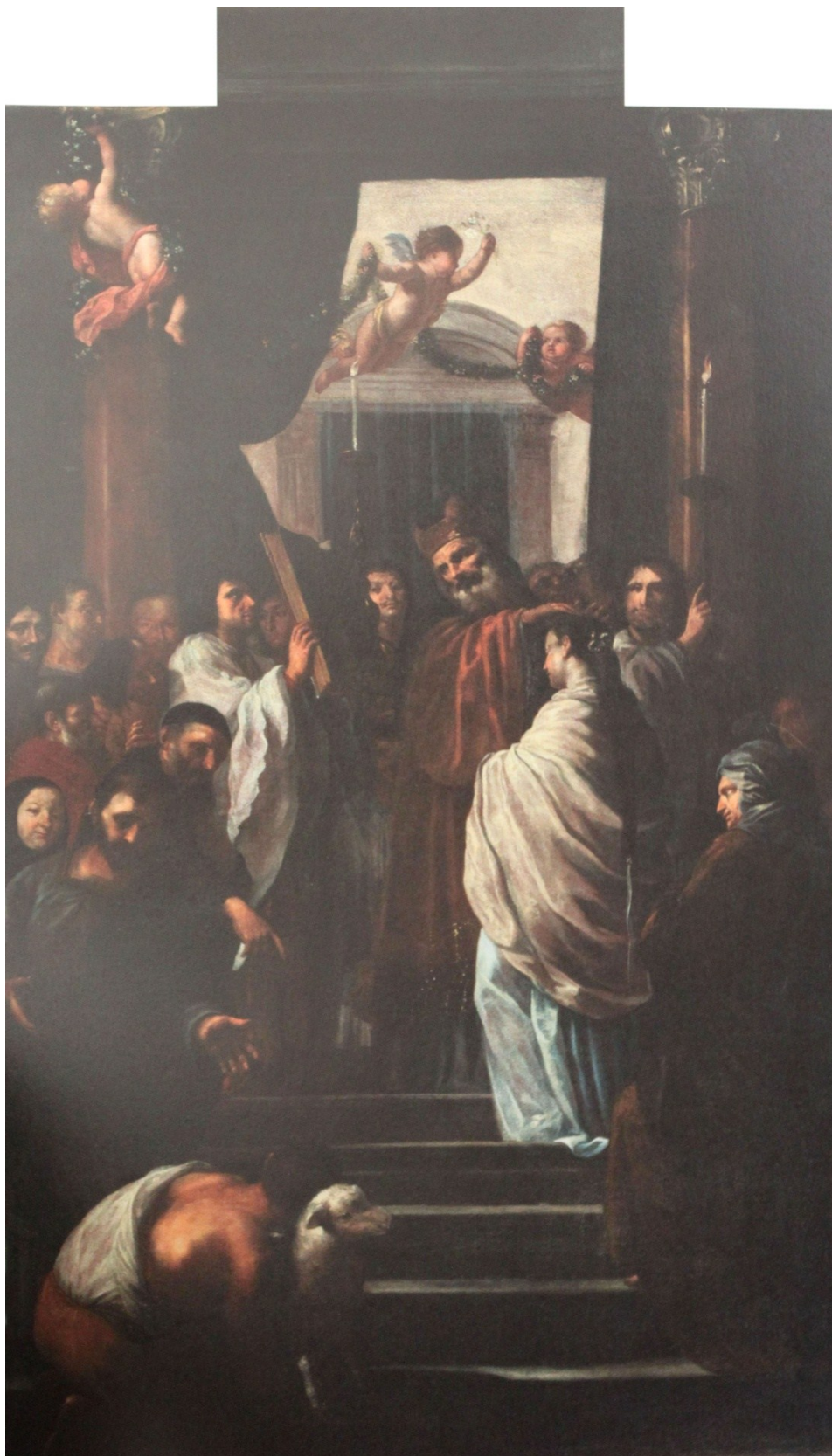
V obraze s námětem *Očišťování*²²[9] je vyobrazena Panna Marie se svíčkou, na ruce jí sedí hrdlička, druhou hrdličku můžeme vidět v ruce ženy (snad sv. Anny) stojící za P. Marií. Doprovázena je průvodem, jenž přináší obětní dary.²³ Na schodišti čeká velekněz s doprovodem. Vznešenost Marie podtrhuje její ztvárnění z profilu, kterého Škréta užíval ve své tvorbě často. V pozadí je vidět na balkoně za balustrádou skupinka přihlížejících postav. Pozadí je neurčité, v tomto případě nesmí nic narušit harmonii a vážnost hlavního výjevu. Celý obraz je laděn do teplých zemitých tónů, nasvětlen je zdrojem dopadajícím z pravého horního rohu.

²⁰ VÁCHA 2010, 208

²¹ ROUSOVÁ/ VONDRÁČKOVÁ 2010, 436

²² Obraz zpodobuje novozákonní příběh o očištné oběti Panny Marie v jeruzalémském chrámě, kterou vykonala po skončení šestinedělí (L 2, 22-38). In: ROYT 2006, 181

²³ Na počátku 9. Století došlo ke spojení svátků Obětování v chrámu a Očišťování Panny Marie. V té době vznikl liturgický obyčej průvodu s posvěcenými svíčkami. In: ROYT 2006, 182



Obrázek 10. **Karel Škréta**: Uvedení P. Marie do chrámu, kolem 1674, olej, plátno, 351 x 198 cm. Stará Boleslav, Římskokatolická farnost ve Staré Boleslavi, kostel Nanebevzetí P. Marie

Majoritní část prvního plánu obrazu vyplňuje pětistupňové obloukové schodiště. Architektura v druhém plánu je tvořena dominantním kanelovaným sloupem a pilířem s korintskými hlavicemi. Zvláštní je v tomto případě drapérie, která je jedním chlapcem z doprovodu kněze odhrnována. V tomto případě se tedy zdá, že má kromě funkce dekorativní i funkci praktickou. Chrám, do kterého Marie vstupuje, má pravděpodobně předsíň. Bohužel přes aktéry výjevu není možné přesně určit její napojení jak na chrám samotný, tak bližší spojení sloupu a pilastru. Stojí za zmínku, že sloup a pilastr jsou mimo malířskou techniku budovány jemnou kresebnou linkou.

Obraz Uvedení do chrámu [10] označuje Neumann za dílo spolupráce otce a syna. Argumentem pro kolektivní výtvar mu byly dvě mužské tváře směřující pohled na diváka, které s jistotou považuje za kryptoportrét obou malířů.²⁴ Podle posledních dokladů, ale Škréta ml. pobýval v Itálii mezi léty 1673-75. Přistoupíme-li tedy na tuto interpretaci, musel se obraz započít před jeho odjezdem.

Výjev Uvedení do chrámu má základy v *Jakubově protoevangelii* a byl mnohokrát převyprávěn v edicích *Zlaté legendy*.²⁵ Oproti Jakubovu protoevangelii však Škréta zobrazil Marii ne jako tříletou, ale jako dospělou dívku.

Na první pohled upoutá přesné rozvržení postav na pětistupňovém schodišti a typová různost nastavených tváří. Procházející divák se v tuto chvíli zastaví přímo pod schodištěm a je vtažen do děje díky zmiňovaným kryptoportrétům obou umělců, které na něj hledí. Zároveň nemůžeme v případě tohoto obrazu mluvit o perspektivě, prostor je budován pouze vrstvením postav a pomocí architektury. Tím nejvýraznějším faktorem jsou pravděpodobně tři putti, kteří přinášejí festony, aby jimi ozdobili vstupní bránu. Zatímco jeden už je u levé hlavy sloupu, druhý andílek se nachází zhruba uprostřed obrazu a hledí na třetího, který teprve vylétává zpoza drapérie. Oko diváka pak může spočinout hned na dvou výjevech. Tím důležitějším je určitě samotné uvedení Marie do chrámu, které se odehrává téměř v geometrickém středu. Kněz čte z knihy

²⁴ NEUMANN 2000, 134-135

²⁵ „a když byly dceři tři roky, řekl Jáchym: ‚Zavolejte židovské dcery bez poskvrny, ať každá zapálí pochodně a stojí s ohněm v ruce, aby se má dcera neobrátila zpět a aby něco neodvedlo její srdce od chrámu Páně‘. Ony to udělaly a došli tak až do chrámu Páně. Přijal ji kněz, políbil ji a požehnal jí.“ (Jak. 7,2)

zákonů a pokládá přitom ruce na hlavu Marie, zahalené do těžkého pláště. Dva muži v levé části obrazu se odvracejí od hlavního aktu a ukazují na muže s ovečkou, která byla přinesena k obětování. Muž se jí nechce vzdát. Jako u předešlého obrazu je i tento výjev zalit jemným teplým světlem dopadajícím z levé horní části obrazu i zde převládají zemité tony s výraznějšími akcenty bílých rouch.

Událost se odehrává před chrámem, nebo spíše jeho předsíní, zvláště ztvárněnou jako kulisu. Tvoří ji pouze dva sloupy vynášející architráv bez výraznějšího členění. Jako záclona je za nimi zavěšena drapérie, která se rozevívá mezi sloupy, abychom viděli pravděpodobně samotný vstup do chrámu. Vstupní portál je plochý, po stranách ohraničený korintskými sloupy uzavřený segmentovým nástavcem. Místo dveří je pravděpodobně dle struktury zakryto lehkou průsvitnou látkou. Hierarchickému a perspektivnímu uspořádání v obraze pak opět napomáhá pětistupňové schodiště.

Na obou obrazech nelze Škrétovi upřít mistrovské kompoziční zpracování, kdy v obou případech užil přísného rozestavění jednotlivých postav, které svým množstvím budují prostor. Architektura, je malířem vyobrazena trochu strojeně. Jednotlivé prvky architektury jsou sice vypodobeny do nejmenších detailů, ale do výjevu jsou postaveny bez logického odůvodnění pouze jako kulisy. Lze ji proto označit za neutrální, využity jsou pouze ty prvky, které nám jasně sdělí, že se výjevy odehrávají před chrámem. Nejedná se o konkrétní stavby, ani v takovém zpracování, aby divákovi řekly, v jaké době se obě události staly. Umělci slouží pouze k ohraničení hlavního výjevu, který je pro něj nejdůležitější. Na starším obraze je vidět oblíbený námět kanelovaných podpěr, v případě mladšího výjevu jsou už sloupy vyvedeny v mramoru, což lze přičíst práci Karla Škréty ml. Oba výjevy jsou spojeny silným duchovním zážitkem, nábožensky velice důležitým aktem, který nesmí být ničím narušen.



Obrázek 11. **Martin Antonín Lublinský:** *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské*, 1675, olej, plátno, 398 x 203 cm. Olomouc, Muzeum umění

Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské, 1675

Antonín Martin Lublinský

Původně oltářní obraz kostela sv. Kateřiny v Olomouci, který je nyní ve vlastnictví Muzea umění Olomouc.

Sv. Kateřina Alexandrijská, panna a mučednice, byla podle legendy pro svou víru umučena roku 305 císařem Maxenciem, její život je uváděn za příklad života ideálního světce. Nejstarší dochované legendy pocházejí z 9. a 10. století – všechny popisují jen Passio, tedy umučení. Jako nevěsta Kristova se tato legenda dostala do povědomí ve 12. století. Ve 14. století byla zařazena do kultu Čtrnácti svatých pomocníků v nouzi a do skupiny Tří světic. Ve 13. století se jako její atributy objevují kolo a meč, dále se rozvíjející v různých kombinacích. První zobrazení mystického zasnoubení je datováno rokem 1320 a jedná se o nejčastěji samostatně zobrazovanou scénou. V Českých zemích se její kult poprvé objevuje v druhé čtvrtině 12. století v titulu rotundy sv. Kateřiny ve Znojmě.²⁶

Olomoucký augustinián Antonín Martin Lublinský byl nejen zakladatelskou osobností moravské barokní malby, ale i předním představitelem barokní vzdělanosti. Absolvent filozofie, teologie a kanonického práva se uplatnil jako poradce biskupa Liechtensteina-Castelkorna ve věcech výtvarného umění, tvůrce ikonografických programů, autor grafických předloh univerzitních tezí, malíř závěsných obrazů a v neposlední řadě i jako významný sběratel.²⁷ Sv. Kateřina Alexandrijská, zobrazená na monumentálním oltářním plátně, byla Lublinského oblíbeným tématem. Vzdělaná křesťanská panna, která se odmítla provdat za císaře Maxentia, byla pro svou víru umučena a sťata. Před smrtí však dokázala v učené disputaci obrátit na víru padesát pohanských učenců, a proto je považována za patronku vzdělání. Výjev na olomouckém obraze zachycuje její mystické zasnoubení s Ježíšem, které světice zažila ve snu.

V základním rozložení se jedná o monumentální obraz. Střed je tvořen skupinou Panny Marie a Josefa přihlížející sňatku mladého Ježíška sedícího na

²⁶ James HALL: Sv. Kateřina Alexandrijská. In: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění 1991, 212-213

²⁷ TOGNER 2004, 212

trůnu a sv. Kateřiny, která klečí před ním. Zároveň je doprovázena dvěma anděly. Ježíšek právě nasazuje světici prsten, ta je pokorně skloněna, druhou rukou si přidržuje živůtek šatu. Zbytek obrazu je zaplněn zástupem andělů a přihlížejících starců. V předním plánu klečí na prvním stupni zády k nám chlapec hrající na větší lyru. U něj stojí dva andělci a zkoumají hudební nástroj. V druhém plánu je na nejvyšším stupni výše popsaná skupina zasnubující se Kateřiny. Třetí plán je pak tvořen přihlížejícími starci, kteří klečí a stojí pod schody – připomínka obracení pohanských starců na křesťanství. Obraz lze též rozdělit horizontálně. V dolní polovině se odehrává mystické zasnoubení, v horním z oblak přihlížejí okřídlené hlavičky putti a drobní andělci, kterým starší anděl prstem ukazuje na scénu pod nimi. Z nebes též slétávají dva andělci snášející palmové ratolesti. Celý výjev je zasazen do mnoha vrstvené architektonické stafáže a bohaté drapérie v levé horní části obrazu, následně vyváženou zátiším z atributů sv. Kateřiny v pravé dolní části obrazu. Nachází se zde část rozbitého kola, knihy, globus a samozřejmě ratolest položená přímo u nohou světice. Hlavní kompozice je vyvedena v sytých tonech, v nichž převažuje červená, oranžová, žlutá a zelená. Architektura v prvním plánu je ztvárněna v zemitých tonech, zatímco další části na pozadí září bělostným mramorem.

Architektura obrazu je opravdu bohatá. Jednoduše ji lze rozdělit do tří plánů. Samotný akt zasnoubení se odehrává na třístupňovém vyvýšeném oválném piedestalu zakrytým baldachýnem zavěšeným mezi dva (potažmo čtyři) sloupy na vysokém soklu. Sloupy vidíme zhruba do poloviny, pak se ztrácejí v draperii a oblacích. Druhý plán je tvořen ochozem (otevřené arkády) složeným ze zdvojených ionských sloupů vynášejících architráv. Nad každým sloupem je pak lehce předsazená kanelovaná metopa. Tuto sestavu zakončuje ozdobný článek tvaru piniové šišky bez strukturního zdobení. Skrze průhled jsou vidět arkádové oblouky tvořené pilíři s náběžní hranolovou římsou.

V půdoryse lze tuto sestavu interpretovat jako otevřený centrální chrámek s třístupňovým otevřeným oltářem, který obíhá sloupová kolonáda a celý tento komplex je uzavřen pravoúhle obloukovými arkádami. Této interpretaci napomáhá i čtení světla, které do každého plánu dopadá z horního levého rohu. Lublinský se ve svém obraze pokusil co nejvěrněji vyjádřit prostředí života

sv. Kateřiny. V jeho tvorbě nalezneme mnoho kreseb, grafik a univerzitních tezí, ve kterých se lze setkat s podobným typem staveb. Malíř je často kombinoval a vytvářel vysoce rozmanité typy, proto působí architektura v obraze Zasnoubení věrně. Oproti dvěma předcházejícím obrazům od Karla Škréty, je její role důležitější, logicky vystavěná a perspektivně budující prostor. V prvním plánu malíř zanechal architekturu prostou bez jakéhokoli členění, aby nic nerušilo hlavní námět. V dalších částech se odvážil k bohatšímu ztvárnění, přičemž perspektivnímu posunu napomohlo barevné odlišení. Tyto prvky napomáhají získat přesnější představu o časovém období, ve kterém se událost stala.



Obrázek 12. **Petr Brandl**: Smrt sv. Benedikta, 1716, olej, plátno, 455 x 247 cm. Praha, Benediktinské arcidiocese v Břevnově, kostel sv. Markéty, postranní oltář

Pojetí námětu smrti sv. Benedikta

Smrt sv. Benedikta, 1718

Petr Brandl

Obraz smrti sv. Benedikta je součástí souboru šesti pláten určených pro kostel Panny Marie v Břevnově. Práce byla zadána tehdejším opatem Otmarem Zinkem (1700-1738) a Brandlovy obrazy společně se sochařskou výzdobou od Matěje Václava Jäckela a architekturou od Kryštofa Dientzenhofera tvoří nebývalý soubor toho nejlepšího z české produkce počátku 18. století.

Všichni tehdejší umělci si uvědomovali, o jak prestižní zakázku se jedná, dokladem toho je i cena, kterou si Brandl za své obrazy nechal zaplatit, „šel takzvaně pod cenu, jen aby tuto práci získal“. Obrazy umístěné v bočních výklencích lodi, nejsou zasazeny do oltářní architektury, nýbrž do architektury iluzivní, namalované Brandlovým žákem Janem Ignácem Pešinou.

V monografické literatuře²⁸ se nelze vyhnout poznámce nad malířovým bujarým životem a liknavostí, břevnovský soubor je toho také dokladem. Každý z obrazů cyklu se vyznačuje jinou kvalitou zpracování, v závislosti na důležitosti námětu. *Smrt sv. Benedikta* je řazena mezi ty kvalitnější jak v břevnovském souboru, tak v tvorbě samotného Brandla.

Zesnutí světce, zakladatele řádu benediktinů, zobrazil Brandl podle popisu jeho životopisce Řehoře Velikého. Jeho výpověď je sepsána na základě svědectví dvou mnichů: „*Viděli totiž cestu koberci pokrytou a nesčíslnými světly ozářenou rovným směrem se táhnouti ku východu od jeho jizby až do nebe. Toť jest cesta, po níž Bohu milý Benedikt vstoupil na nebesa.*“²⁹ Cesta k nebesům v podobě dvanácti schodů odkazuje na benediktýnskou řeholi a jejích dvanáct stupňů pokory.³⁰

V základním rozvrhu vidíme nepochybně velice silnou a magickou scénu. Sv. Benedikt stojí ve zlatém řezu, již se svatozáří, osvícen světlem přicházejícím z levého horního rohu, kde vidíme i dvanáctistupňové schodiště. To je lemováno putti a velkým andělem na oblaku. Tělo sv. Benedikta s rozevřenou náručí se dva

²⁸ ROUSOVÁ/KLOUZA 2013; NEUMANN 1968

²⁹ ŘEHOŘ I. 1902, 53

³⁰ VILÍMKOVÝ/PREISS 1989, 15-28



Obrázek 13. **Václav Vavřinec Reiner**: Smrt sv. Benedikta, 1721-22, olej, plátno, 345 x 180 cm. Broumov, Benediktinské arcidiocese, kostel sv. Vojtěcha

andělé chystají vynést na nebesa, jeden z andělů přitom hledí přímo na diváka. Celému aktu přihlíží skupinka mnichů kolem nich. Zvláštní postavení má polonahý muž u levého okraje obrazu, který stráží Benediktovy atributy (nádoba s obilím, šňůra, břevno)³¹. Symbolický význam mají i svíce, neboť podle první hlavy sv. Benedikta byl život světcův postaven lidem za příklad, aby podle verše Matoušova (5, 15-16) „*jako svíce na svícnu postavená svítí všem, kdo jsou v domě Božím*“.

Celková kompozice obrazu je z větší části zaplněna architekturou, nicméně takovou, ze které je jasné již na první pohled, že se nejedná o architekturu reálnou. Pro zjednodušení bychom si mohli představit, že se akt povznesení sv. Benedikta odehrává v křížení kostela pod kupolí, lze tak soudit podle mohutného pilíře s na bocích vytočenými pilastry a mohutnou římsou, (inspirace stavbou sv. Markéty?) na niž navazuje pandantiv. Ze zalamování oblouku je cítit kruhový půdorys. V levé části je nahlíženo do výklenku, či části lodi oddělené sloupovou arkádou, zakončenou pravděpodobně oltářním obrazem v rámu. Za touto sestavou pak probíhá stěna, zdobená ionskými pilastry a bohatě členěnou římsou, která se obloukovitě zalamuje a v horní části je prolomena širokým lunetovým oknem. Ve spodní části obrazu je pak ještě třístupňové schodiště, které má držet odstup diváka od hlavních postav.

Ikonografickou interpretací obrazu se zabýval J. Neumann, který vidí v jednotlivých prvcích odkazy jak na samotného Benedikta (např.: je zván druhým Mojžíšem – v malbě na pandantivu sedí muž s knihou, Mojžíš?), tak na smrt Ježíše na kříži (podoba pilíře s pandantivem do ohnutého T a rozpažení sv. Benedikta).³² Zároveň si povšiml nelogicky vystavěné architektury. Nicméně až Pavel Preiss³³ přisuzuje zpracování architektonické části Brandlova obrazu jeho spolupracovníkovi Janu Hieblovi, který se přímo specializoval na tento obor. Spolupráce s jiným umělcem na utváření prostoru obrazu je více než zřejmá. V Brandlově tvorbě se lze převážně setkat s prvky jednoduchých podpěr, sloupů a pilířů, ohraničujících stěn a oblouků vždy nahlížených frontálně, nikdy s dramaticky budovaným prostorem, rozhodně ne pomocí architektury. Z jakého

³¹ Neumann interpretoval šňůru jako oddanost a skromnost, břevno jako odkaz na legendický zázrak vytažení sekery ze dna jezera, In: NEUMANN 1981

³² NEUMANN 1981, 219

³³ PREISS 1993, 173

důvodu malíř přistoupil k takovému řešení, není známo, nicméně kromě pilastru, s viditelnou inspirací samotným kostelem sv. Markéty, je architektura nereálná a naprosto nelogicky budovaná. Z toho lze usuzovat, že speciálně tento obraz byl komponován na základě objednávky samotného opata kláštera a Brandl byl nucen si na takto obtížný úkol přizvat spolupracovníka.

Neumann mimo jiné dokládá vztah mezi Brandlem a Reinerem. Při srovnání Brandlova obrazu s mladším Reinerovým obrazem stejného námětu *Smrti sv. Benedikta* z konkurenčního kláštera v Broumově, je jeho kompoziční zpracování mnohem věrnější, ovšem na úkor umělecké kvality³⁴ Básnický Neumann toto dílo hodnotí „jako vzpomínky na Brandlův obraz“.³⁵

Výjev je celkově užší s mnohem kratší perspektivou než u Brandlova obrazu. Z velké části je ponořen do mlhy a v podstatě se odehrává v jednom plánu. Přímě za sv. Benediktem, jenž vzhlíží k stupňovému schodišti, které se tentokrát zjevuje v pravé horní části obrazu, vyrůstá jednoduchá architektura - kladí vynášené čtyřmi sloupy s bohatě zdobenými hlavicemi, v horní části se zalamuje do oblouku. Nicméně tato stafáž je vybudovaná bez vnější souvislosti se skupinou nebo s oltářem u něhož sv. Benedikt stojí. Poněkud zvláště působí ostrá perspektiva oltáře a hrobu, jež se sbíhá zhruba do dolní třetiny obrazu k postavě světce.

Architektura Brandlova obrazu, ačkoliv nereálně vystavěná, jasně souzní s hlavním námětem a neodvádí od něj pozornost. Temným oltářním obrazem v levé části obrazu je dodána perspektivní dynamika a boční nasvětlená loď zdůrazňuje prostor kolem sv. Benedikta. Nejdůležitější postavení má bohatě ztvárněný pilíř, inspirován samotným chrámem, vyrůstající za hlavou světce, jenž vede oko diváka od hlavní postavy směrem k nebesům, kde se ztrácí v oblačném schodišti. Naproti tomu použil V. V. Reiner nejschematičtější pojednání, statické bez invence. Užil nejjednodušších obrazových prvků, které nás jasně uvedou do děje. Hlavní postava je nejvyšší, či nejvýše postavená, obklopena služebníky v pyramidálním odstoupení, kompozice přesně ohraničená z levé strany

³⁴ Soubor šesti oltářních pláten pro kostel sv. Vojtěcha v Broumově, 1721-22

³⁵ NEUMANN 1967, 438

architekturou chrámu, z pravé oltářem a hrobem. Opakujícím se prvkem zůstává umístění vertikálního prvku, v tomto případě sloupu, přímo za hlavní postavu, kterou tak zdůrazňuje. Na první pohled je Reinerův obraz oproti Brandlovu méně kvalitní jednoduchostí svého zpracování, střídou a jasnou kompozicí. V přehledu jeho tvorby téže doby by se tak dalo usuzovat za přispění dílny. Na druhou stranu prohlédneme-li si břevnovský obraz pozorněji, zjistíme, že ani v tomto případě nejsou jednotlivé komponenty propracovány tak, jak se na první pohled zdají. To co nás v tomto případě upoutá je světlo a dramaticky budovaný architektonický prostor. V závěru tedy můžeme zhodnotit, že zpracováním jsou oba obrazy broumovský i břevnovský stejné úrovně, jaké mohl malíř dosáhnout za spolupráce s dílnou. Z hlediska architektury, která je předmětem zkoumání této práce, lze vyzdvihnout Brandlův invenční vklad.



Obrázek 14. **Petr Brandl**: Sv. Jáchym a Anna, 1716, olej, plátno, 383 x 226 cm. Praha, Řád bosých bratří blahoslavené Panny Marie z hory Karmel, kostel Panny Marie Vítězné, postranní oltář

Sv. Jáchym a Anna, 1716

Petr Brandl

Sv. Jáchym a Anna společně s dalšími dvěma Brandlovými obrazy s námětem *Smrti sv. Josefa* a *Panny Marie škapulířové* jsou součástí výzdoby kostela Panny Marie Vítězné, též Pražské Jezulátka. Hlavní obraz je prvním bočním oltářem v evangelijní straně lodi kostela, v nástavci s výjevem *Boha Otce*.

Základní kompozice obrazu je velice jednoduchá. Ústřední postavy Jáchyma a Anny klečí před oltářem. Anna je pokorně skloněna, zatímco Jáchym v rozpažení rukou přijímá zprávu od anděla o plodnosti jeho manželky. Anděl se snáší z nebes a svým tělem zabírá téměř celou horní polovinu obrazu. Doprovází ho dva putti, kteří nesou festony a další dvě dvojice okřídlených hlaviček. V oblacích je ještě naznačeno celkem šest andílků a další dvě dvojice okřídlených hlaviček putti. Hlavní výjev je z obou stran orámován monumentální architekturou, pozadí je zastřeno mohutnými oblaky, za nimiž tušíme krajinu a pravděpodobně altánek. Celý obraz prostupuje až neuvěřitelně teplé a jasné světlo, neobvyklé jak v tvorbě Brandlově, tak u většiny děl barokních malířů.³⁶ Světlo dopadá zpoza mračen tak, že osvětluje andělova záda a především obličej Jáchyma. Zároveň je ale dostatečně jasné, aby bylo vidět do tváře všem aktérům.

Obraz je unikátem kompozičního a ikonografického zpracování, podrobněji se jím zabýval Dalibor Lešovský.³⁷ Interpretaci zakládá na *protoevangeliiu Jakuba a Pseudo-Matoušova* – obě se shodně vyjadřují k samotnému aktu zvěstování, při kterém bylo zvěstováno každému z páru zvlášť. Vykládá architekturu jako snahu o evokaci Zlaté brány, u které se setkali Jáchym s Annou po čtyřicetidenním odloučení, a u které si dali polibek, jenž je považován za akt Neposkvrněného početí. Otázkou zůstává samotné světlo, které bylo, jak se domnívá Anna Rousová, podřízeno karmelitánské spiritualitě. Dále jsou

³⁶ Z ikonografického hlediska bylo použití světla pro Brandla velice důležité, šířeji In: NEUMANN 1984, 219-232

³⁷ Na oltáři desky desatera v popředí oltáře a archa úmluvy, na kterou odkazují cherubí perutě mezi sloupy? Dále na Marii odkazují květy růží v metopách a na hlavicích sloupů altánku v pozadí – stavba má svůj původ v Písni písní v symbolech hortus conclusus a fons signatus. Za ikonografickou koncepcí jistě stojí některý z představitelů karmelitánského řádu, 161-165

diskutovány nárazky na Pannu Marii a její Neposkvrněné početí. Jedním ze symbolů má být tmavý mráček v levém horním rohu obrazu.³⁸

Významnou složku v obraze hraje nepochybně i architektura. Po obou stranách vidíme téměř symetrické ztvárnění staveb. Dva sloupy na vysokém soklu vynášejí kladí členěné metopami a triglyfy s předsunutou římsou ozdobenou mutuli. Zatímco pravá část je pravděpodobně stěna budovy s předsazenými sloupy, v levé části je mezi sloupy umístěn oltář s pyramidálním nástavcem, o něhož jsou opřeny desky desatera. V pozadí za mraky vidíme částečně altánek kruhového půdorysu vynášeného ionskými sloupy, z oblak vystupují pouze čtyři z celkových šesti. Důkazem mistrovství Brandlova malířského umění je pravoúhle vložený stupeň/schod v nejspodnější části obrazu. Je dokonalým vyvážením celé kompozice a protiváhou velice lehkého a vzdušného nebe zabírajícího tři čtvrtiny obrazu. Na sokl za svatým Jáchymem navazuje balustráda, kterou dále bohužel nevidíme, ani necítíme její pokračování, neboť za sv. Annou zpoza oblak prostupuje už jen čistá rovná zeď oddělující tuto architekturu od zahrady. Sokly jsou zdobeny špatně čitelnými reliéfy. Vlevo je pravděpodobně zobrazen muž se ženou, která nese v náručí dítě. Může se jednat buď o pár sv. Anny se sv. Jáchymem a právě narozenou Marií, v druhém případě je zde už představena budoucí rodina v podobě Panny Marie s Josefem a malým Ježíškem. Velice zajímavým detailem celé architektury je poškození rohů stěn, soklů a patek.

V předešlé kapitole byla zmíněna nepříliš velká rozmanitost architektury v Brandlových obrazech. I v tomto případě vidíme její jasné a střídité, téměř symetrické členění po obou stranách výjevu. Ve srovnání se dvěma předešlými výjevy Smrti sv. Benedikta se architektura tohoto obrazu jeví více klasicizující, či rovnou klasicistní, ale nikoliv strohá jako v případě Reinerova obrazu. Její základní rozvržení je zcela přejato ze vzorníku, literatura odkazuje opět na Pozzův vzorník. Zmínku o konkrétní spolupráci s jiným umělcem uvádí Preiss. Stejně jako u obrazu smrti sv. Benedikta se přiklání k Janu Hieblovi.³⁹ Spolupráce obou umělců je doložena už jejich prvním biografem J. Q. Jahnem. Hlouběji tuto

³⁸ První zmínky o mráčku se objevují v proroctví Eliášovu (1. Královská 18,42-44), dále se k ikonografii vyjádřil karmelitán a filozof John Baconthorpe a Filip Ribot. Současnější badatelé se ale k této ikonografické interpretaci staví zdrženlivěji. In: LEŠOVSKÝ 2011

³⁹ VILÍMKOVÁ/PREISS 1989, 220

problematiku rozpracovává Neumann. Ten přiznává Hieblovi pomoc při přípravné skice, ale samotné provedení, v tomto případě detailní zpracování architektonických článků i v místech, kde není potřeba věnovat jim tolik pozornosti, nezakryje Brandlův vlastní přínos. Vyzdvihuje příbuznost sloupových kulis s Pozzovými konstrukcemi v jeho traktátu, s nímž se mohl seznámit v italské verzi z roku 1693 nebo z latinsko-německého vydání z roku 1706.⁴⁰

⁴⁰ NEUMANN 1968, 59



Obrázek 15. **Filip Mazanec**: Sv. Ludmila vyučuje sv. Václava, 1679, olej, plátno, 270 x 180 cm. Mělník, kostel sv. Petra a Pavla, závěr levé boční lodě

Veduta

Sv. Ludmila vyučuje sv. Václava, 1679

Filip Mazanec

Oltární obraz dal zřídít v roce 1673 staroměstský měšťan Daniel Jan Jedlička a jeho manželka Salomena k oslavě Nejsvětější Trojice, Panny Marie a sv. Ludmily na památku někdejšího mělnického primátora Tomáše Jedličky a jeho ženy Doroty. V současnosti je obraz umístěn v kostele sv. Petra a Pavla v Mělníku jako boční oltář sv. Ludmily, v nástavci s obrazem Andělé pozvedají staroboleslavské paladium. Nutno dodat, že se postava sv. Ludmily objevuje v nejrozličnějších provedeních, především sochařských, po celém kostele.⁴¹

Obraz svou kvalitou jistě nepatří mezi nejvýznamnější díla své doby, je však významný svým zpracováním a tím co obraz představuje. Je připomínkou a znovuoobnovením kultu sv. Ludmily, nabývající svých hodnot právě v druhé polovině 17. století.

Výjev učení malého Václava jeho babičkou sv. Ludmilou není příliš obratně oddělen od skupinky čtyř andílků, kteří se snášejí ke sv. Ludmile, aby ji předali korunu a palmové ratolesti. Jeden z andílků pak ještě snášejí korouhev a kartuši se znakem černé orlice, jako symbolem odkazujícím na sv. Václava. Dvojice světců sedí u stolku s přehozenou drapérií, na němž vidíme drobný oltářík, na vysokém soklu, z něhož vyrůstá kanelovaný sloup, jsou položeny knihy. Sv. Ludmila je oblečena v bohatý šat s hermelínovým pláštěm a ozdobena šperky, na hlavě má knížecí čapku. Rukou hladí malého Václava oblečeného též v červený hermelínový plášť. Přední výjev není žádným výraznějším způsobem oddělen od krajiny, v níž přes linoucí se řeku vede most k městu v hradbách. Obraz vyvedený v zemitéch tónech bez výraznějších akcentů je osvětlen rozptýleným světlem bez jasného směru dopadu.

Jak už bylo zmíněno v předešlém textu, je nám skupina světců představena na pozadí jednoduché architektury, z větší části zakryté předměty a postavami samotnými. Přesto čteme jednoduchou hranu stěny, sokl a kanelovaný sloup s patkou tvořenou dvěma oblouky. V průhledu do krajiny pohlédneme na vedutu

⁴¹ DOBALOVÁ 2006, 115



Obrázek 16. **Antonín Stevens ze Steinfelsu:** Sv. Václav jako obránce Prahy proti Švédům v roce 1648, 1664, olej, plátno, 230 x 130 cm. Praha, kostel Matky Boží před Týnem na Starém Městě

města Mělníka v hradbách s dominantní věží kostela sv. Petra a Pavla v gotické podobě před požárem roku 1681. Veduta města není v dnešní době dobře čitelná, z toho důvodu bude na tomto místě využito dřívějšího popisu B. Čermáka z roku 1899: „Štíhlá věž chrámová i menší jehlany nad výstupky, jakož i cimbuří na pavlanu jest patrno. Město zdá se býti vyobrazeno ze strany severní, neboť střecha chrámu, sedlová, ale přece vzosnější než nyní, vyobrazena jest ze strany pravé. Dole pod obrazem jest patrno hradební zed' a čtyřhranná bašta.“⁴²

Zobrazení města má v tomto obraze funkci ikonografickou. Odkazuje totiž na domnělé bydliště sv. Ludmily a taktéž učiliště sv. Václava. Není pevných dokladů, kde přesně sv. Ludmila žila, ale město Mělník je tradičně řazeno mezi několik nejpravděpodobnějších míst. Stejně tak není přesných informací o tom, kde se sv. Václav vyučoval předtím, než jej Vratislav odvedl na Budeč a nechal jej zde učit z latinských knih.⁴³

Trochu jinou funkci má veduta města v obrazech **sv. Václav jako obránce Prahy proti Švédům v roce 1648** [16], z roku 1664 od Antonína Stevense ze Steinfelsu a na oltářním obraze **sv. Jindřich a Kunhuta** [17] z roku 1698 od J. J. Heinsche.

Oba obrazy prezentují stejný námět, světce spěchajícího na pomoc při obléhání Prahy Švédy. V prvním případě je to již tradičně pojatý námět sv. Václav mezi anděly. Hojně byl rozšířen právě po roce 1648 a podobné zpracování vidíme například u Škréty, který kladl větší důraz na postavu sv. Václava. Architektura v pozadí není téměř rozeznatelná. V druhém případě vystupují jako patroni města Jindřich a Kunhuta. I z tohoto důvodu se jedná o zpracování téměř identické. Pro lepší čtení obrazu vycházejí světci většinou z levé části obrazu. Důležitým prvkem je ohraničení vchodu architektury uvozeného zpravidla alespoň jedním sloupem, jak to lze vidět na obraze se sv. Václavem. Tušíme vstupní síň, ze které vidíme vlastně jen jednoduché patky dvou sloupů na vysokém soklu, naproti tomu Heinschův obraz je v tomto ohledu mnohem sdílnější. Předkládá celý portikus

⁴²ČERMÁK 1899, 47

⁴³ DOBALOVÁ 2006, 116



Obrázek 17. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Jindřich a Kunhuta, 1698, olej, plátno, 550 x 257 cm.
Praha, kostel sv. Jindřicha na Novém Městě, hlavní oltář

složený z dvou mramorových sloupů vynášejících kladí s bohatou odstupňovanou římsou, předsazený před kanelovanou stěnu. Dalším společným znakem je schodiště a v případě Steinfelsova obrazu ještě kuželková balustráda.

Teprve po přehlédnutí této skladby prvního plánu je možné věnovat se plánu druhému, ve kterém se nám naskytá pohled na město. Ve většině případů jsme na dění v pozadí obrazu upozornění gesty hlavních aktérů.

Veduty v obrazech ve většině případů vznikají z přípravných kreseb a jejich následném převedení do grafické podoby. Tuto cestu máme doloženou u Steinfelsova obrazu, kde je veduta města vytvořena podle rytiny Matthause Meriana z roku 1652, jejíž předlohou byla kresba Karla Škréty. Díky tomu můžeme s přehledem číst i nejvýznamnější dominanty Nového Města jako kostel sv. Jindřicha, Týnský chrám a kostel sv. Jakuba.⁴⁴ Obraz, v němž jsou patroni města představeni Jindřich a Kunhuta čerpá ze stejné předlohy jako Steinfelsův obraz, totiž z kresebné předlohy Karla Škréty. Město se ale nachází ve větších ruinách.

V těchto uvedených případech je veduta nositelem historické informace. Pro současníky malířů jsou obrazy připomínkou hrůzy, jež prožili, pro nás v dnešní době zůstává důležitým dokladem stavební činnosti druhé poloviny 17. století.

Stejnou informaci nese obraz od A. M. Lublinského, *sv. Valentin*, kde skrze bohatou architekturu nahlížíme na dominantu města Olomouce, katedrálu sv. Václava, v její renesanční podobě.

Zachycení města z různých pohledů a v různé době je pro nás velice důležité. Pomáhá nám osvětlit původ obrazu, jejich majitele, nebo, jako v případě sv. Ludmily, předat informace o obsahu obrazu. V neposlední řadě jsou to pro nás informace stavebního vývoje města.

⁴⁴ VÁCHA 2010, 472



Obrázek 18. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. léta 17. století, olej, plátno, 150 x 173 cm. Národní galerie v Praze

Malování a psaní v obraze

Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. Léta 17. Století

Jan Jiří Heinsch

Obraz neznámého původu, je zaznamenán v majetku faráře Vondrušky u kostela sv. Havla v Praze na Starém Městě. Nyní patří k majetku Národní galerie v Praze.

Sv. Lukáš je umístěn do geometrického středu obrazu, naproti tomu Madona je poodstrčena z výjevu k pravé straně obrazu. Postavy spolu ale perfektně komunikují, navíc dle pohledů obou aktérů je v obraze cítit přátelská nálada podtržená teplým měkkým světlem. Malíř je zahalen do hnědého roucha a maluje portrét Madony na plátno opřené o malířský stojan. Před stojanem sedí andílek s otevřenou knihou, jejíž text zní: „*Non alligabis os bovi trituranti*“.⁴⁵ Symbol sv. Lukáše, býka, vidíme, částečně, stojícího za stojanem vlevo. Akt portrétování se odehrává na terase či verandě přičemž za sv. Lukášem můžeme vidět otevřenými dveřmi do malířské dílny, kde právě dva pomocníci připravují plátna pro další obrazy, o stěnu jsou opřeny rámy různých velikostí. Naopak v levé části obrazu se nám naskýtá výhled do krajiny, vidíme procházející se skupinky lidí, hradby a vedutu města Mělníka, přesněji jeho zámku. Obraz je signován *J. G. Heinsch pignit*, tzn. J. J. Heinsch maluje, takže se zcela oprávněně můžeme domnívat, že jde v postavě sv. Lukáše o samotný Heinschův portrét.

Architektura malířské dílny je v zásadě jednoduchou stavbou. Většina jí je ve stínu, zřetelně můžeme číst předstupující stěnu, či snad pilíř, obehnaný římsou, na nějž navazuje sokl, lépe řečeno zábradlí, u kterého je přivázan býk. Místnost dílny je prolomena vysokými okny obloukového zakončení a cítíme taktéž jednoduchý trámový strop. Z krajinného výjevu vyčteme jednoduché opevnění z dřevěných kůlů a již zmíněnou vedutu zámku Mělníka.

V literatuře není přesných zmínek o tom, proč je v krajině vyobrazena veduta města Mělníka. Lze se domnívat ve spojitosti s objednavatelem, jenž je

⁴⁵ „Nezavazuj tlamu mlátícímu býku“ – Dt 25,4; 1 Kor. 9,9; 1 Tim. 5,18

bohužel, jako účel tohoto obrazu, neznámý. Na obraze se nám pak spojuje několik typů, či kategorií, do kterých lze tento obraz zařadit. Na jednom místě zde vidíme akt malování, jehož rozvrh zůstává veskrze stejný, v literatuře je připomínána inspirace obrazem Karla Škréty stejného námětu, nicméně kompozice výjevu je natolik ustálena, že se Heinsch mohl inspirovat prakticky každým obrazem tohoto námětu. Dále se ve výjevu odehrává žánrová scéna odkazující na malířské řemeslo (se stejným typem průhledu jsme se setkali v obraze *Sv. Anežka předává špitál křížovníkům*) a v neposlední řadě hraje roli již uvedená veduta města Mělníka. Oproti obrazu sv. Ludmila vyučuje sv. Václava, kde se objevuje celkový pohled na město, se v tomto případě malíř spokojil se zobrazením mělnického zámku, jemuž ovšem předchází prosté hradební opevnění.



Obrázek 19. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Jan Evangelista, 90. léta 17. století, olej, plátno, 150,5 x 173. Národní galerie v Praze

Více výjevů v jednom obraze

Sv. Jan evangelista, 90. Léta 17. Století

Jan Jiří Heinsch

Obraz byl získán do Národní galerie z Emauzského kláštera roku 1942. V literatuře panují rozpory o datování obrazu.

Ve velice stroze pojatém obraze vidíme v prvním plánu sv. Jana evangelistu v modrém šatě s červeným pláštěm obtočeným kolem těla, kterého střeží orel u jeho nohou. Na stejné úrovni pak sedí na stupínku andílek, přes klín má položenou nápisovou pásku s citátem z Janova evangelia: „*Vinum non habent*“. Rukou ukazuje na výjev za sebou. U studny nabírají muži a ženy vodu do nádob a nosí jí k hostině odehrávající se v sala tereně ve druhém, potažmo ve třetím plánu obrazu. Jedná se o svatbu v Káni galilejské⁴⁶ představující zázrak proměnění vody ve víno. Je tu tedy přímý vztah výjevu v pozadí k postavě sv. Jana, který právě tuto scénu popisuje ve svém evangeliu, přičemž jí byl sám přítomen. Celý prostor obrazu ukončuje zeď, za níž se nachází zahrada. Přesvědčivé je propojení druhého a třetího plánu obrazu nicméně perspektivně nesouzní s prvním plánem a proto působí tyto dva výjevy obrazu odděleně. Prvek, který tomu napomáhá je vržený stín na stupně schodiště terasy, který nemá své opodstatnění v žádné před ním stojící architektuře a protiřečí si s vrženým stínem na stěnu ohraničující prostor se sv. Janem. Celý výjev je laděn do jemných zemitých tónů, světlo je velice jemně rozptýlené.

Zaměříme-li se nyní pouze na architekturu, musíme konstatovat její pojetí zcela v duchu Heinschova rukopisu. Terasa se sv. Janem je ohraničena jednoduchou stěnou na rohu ukončenou pilastrem přepásaným římsou, ve zdi je prolomen segmentový výklenek na knihy. Sala terena je zepředu a z boku prolomena segmentovým obloukem, v zadní části vidíme dvě užší okna, celkový prostor bude jistě symetrický. Hmota stěny je v tomto případě redukována do bočních pilířů. Celou stavbu obíhají římsy ve dvou úrovních. Segmentový oblouk

⁴⁶ Podle Janova evangelia (2,1-11) se Ježíš zúčastnil společně se svojí matkou Marií svatby v Káně Galilejské, když došlo víno, Marie to oznámila Ježíšovi a ten pak poručil naplnit šest nádob vodou, kterou proměnil ve víno. Liturgicky je pak tento akt považován za projev Kristova božství. In: ROYT 2006, 273

je uprostřed ozdoben klenákem, který navazuje do patra na naznačenou balustrádu. Samotní aktéři hostiny jsou uzavřeni v prostoru balustrádou, která působí velice hmotně a těžkopádně v poměru k jemně pojatým postavám.

Zasazení obrazu do 90. let 17. století se stále zdá být rozporné. V porovnání s obrazem *Převoz těla sv. Václava* se výjev se sv. Janem zdá mnohem méně rozmanitý a kvalitní co do typů obličejů, budování prostoru, užití efektu světla a hlavně poměrovému rozložení postav architektury, které je už zmíněno výše.

V případě výjevů, kterých se v obraze odehrává více najednou je architektura jasně praktickou položkou. Odděluje hlavního aktéra/ry od vedlejšího výjevu odkazující na život a skutky dané postavy odehrávající se v dalších plánech obrazu. Nejjednodušší cesta oddělení těchto dvou plánů je vertikální podpěra, či konkrétní architektura s průhledem do druhého výjevu. K dalším příkladům, jen jmenovitě, lze uvést obraz sv. Martin, kde za hlavním aktem rozdělení pláště figuruje Martin již jako biskup nebo obraz Smrt Drahomíry, kde se oba výjevy, odmítnutí hostie a rozevření země, odehrávají téměř na stejné úrovni.



Obrázek 20. **Václav Vavřinec Reiner**: Jan II. z Valdštejna zv. Holý, 1720-1727, olej, plátno, 200,5 x 241,5 cm. Duchcov, státní zámek, hlavní sál

Portrét

Cyklus rodové portrétní galerie Valdštejnů, 1720-1727

Václav Vavřinec Rainer

Tato galerie stojí na zvláštním místě v kategorii portrétu v období raného baroka, i co se týká z hlediska zkoumané architektury v obrazech v této práci. Na první pohled upoutá samotný způsob, jakým jsou jednotlivé portréty ztvárněny a především, v jakém prostředí se portrétovaní nechali zobrazit. Vzhledem k tomu, jak byli Valdštejnové silným rodem, je nepochybné, že byl zadavatel s jednotlivými koncepcemi předem srozuměn.

Rodové galerie odpovídaly prestiži rodu, který tak upomínal na své významné členy a významné události, při kterých stál. V případě Valdštejnů bylo budování galerie snahou mimo jiné o rehabilitaci jejich nejslavnějšího člena Albrechta z Valdštejna. Cyklus, který vznikl pro zámek v Duchcově a v současnosti se zde stále nalézá, měl své předchůdce v mnoha literárních pokusech jednotlivých příslušníků rodu, nejvýznamnější přínos měl spis Michaela Adama Francka z Frankensteinu (1675-1728) a jeho nedokončený spis *Epitome bresissima universae historiae Waldsteinaeae*.

Soubor portrétů je jedinečný svou kvalitou, obsahem i pojetím, nejen pro české země ale i celou střední Evropu. Všechna plátna dosahují nebývalých rozměrů, zobrazují převážně fiktivní příběhy s fiktivními portréty příslušníků rodu. Pozadí jsou dotvářena rozmanitými krajinami, výjevy z bitev a pro nás nejpodstatněji architektonickými dekoracemi. Poslední třešničkou tohoto souboru je fakt, že se nedochovaly žádné přípravné kresby ani žádné dokumenty, které by napomohli vročení tohoto souboru, v důsledku toho se Pavel Preiss přiklání k možnosti vytváření obrazů přímo z živých skic.⁴⁷

Na samém začátku se dají příslušníci rodu dle jejich vypodobení rozdělit na ty, jež byli úspěšní při bitvách jako vojevůdci a ty, kteří uspěli na poli intelektuálním. Na bitevních výjevech je většinou příslušná osoba zpodobena v bohaté zbroji s erbem, koněm, případně se svými nejbližšími rádci, stojí na ruinách drancované země, v pozadí vidíme průhled na tábor, či samotnou bitvu a celý válečný výjev podtrhují rozbouřená oblaka. Naproti tomu muži, jenž se

⁴⁷ PREISS 2013, 90



Obrázek 21. **Václav Vavřinec Reiner:** Benedikt z Valdštejna, 1720-1727, olej, plátno, 197 x 337,5 cm. Duchcov, státní zámek, hlavní sál

prosadili jako diplomaté a církevní hodnostáři, jsou zobrazeni s atributy své práce a bohatou architektonickou kulisou.

Portrét Jana II. z Valdštejna

Jan II., zvaný Holý nebo Lysý působil jako olomoucký biskup v letech 1302-1311. Zasloužil se o budování tamější katedrály, jinak o něm nemáme jiných zpráv.⁴⁸

Na první pohled nás upoutá dokonalá světelná vyváženost obrazu, která je podpořena nebo naopak podporuje bohatou drapérii, která se prolíná celým obrazem. V základní kompozici tak vnímáme tři plány. První plán je předsunutý sokl, vynášející sloup ovinutý drapérií. V druhém plánu vidíme portrétovaného Jana II. sedícího u stolu, který je rovněž obalen bohatě zdobenou drapérií s rodovým znakem a s atributem portrétovaného. Nad stolem se opět zdvíhá bohatá drapérie zabírající levou horní část obrazu. Za portrétovaným opět vidíme sokl vynášející sloup, který nám odděluje třetí plán. Holá stěna místnosti je naboku prolomena oknem, na levém konci je ohraničena třemi svazkovými pilastry. Celkový prostor obrazu ale není ukončen, dále se nám otevírá vlající zelenou drapérií, či snad přímo závěsem, za kterým pokračuje chodba. K lepšímu čtení obrazu napomáhá perspektivní ztvárnění dlaždic podlahy, které se v prvním plánu sbíhají k portrétovanému a ve druhém do již zmíněné chodby. Důležité je též posazení portrétovaného, který k nám sedí z boku, ale rameny je vytočen směrem k divákovi, ruka je v jednoduchém hovorném gestu.

Zajisté zaujme v jakém poměru, či snad lépe v nepoměru se nachází postava Jan II. z Valdštejna a architektura. V tomto případě se nám postava portrétovaného jeví drobnější než by se v případě osobnosti biskupa zdálo vhodné. Dva sloupy na vysokých soklech, z nichž vidíme jen patky, pomáhají perspektivnímu budování prostoru společně s dlaždicemi podlahy, jak je popsáno výše. Sama místnost ve své bohatosti materiálu a zdobení vypovídá o důstojnosti a vysokém postavení portrétovaného. Každý článek je vyveden v geometrické

⁴⁸ PREISS 2013, 96

přesnosti, jasném a střídém členění. Velikost předního soklu pak můžeme odůvodnit jeho praktickou funkcí. Nese nápis informující o portrétovaném.

Benedikt z Valdštejna

V druhém portrétu vidíme ještě větší kontrast poměru architektury a portrétovaného. Zde je postava umístěna pravděpodobně v sala terena, přičemž Benedikt je usazen v pravé části obrazu u stolu s bohatým zátiším, množstvím knih, mitrou a globusem pod stolem. Celou kompozici doplňují závěsy modrých drapérií. V levé části se obraz otevírá do krajiny, popř. zahrady. Z této strany také přichází jediný světelný zdroj. Portrétovaný je zde ještě drobnějšího měřítka než na portrétu Jana II. Taktéž si můžeme všimnout oproti předešlému obrazu lepšího zpracování drapérie. Podíváme-li se na obraz ještě jednou, uvědomíme si, že Reiner nevěnoval stejnou pozornost Benediktovi usazeného u stolu a architektuře, která ho obklopuje. Levý přední sokl je pravděpodobně opět, i pro potřeby nápisu, užší a vyšší. Z architektury je též zřejmé že se jedná o venkovní prostor, protože je oproti architektuře na minulém obraze oprýskanější a špinavější, z toho můžeme usuzovat na inspiraci přímo z okolí zámku, což by ještě více potvrzovalo Preissovu domněnku živých kulis při tvoření těchto obrazů.

Další plátina rodové galerie jsou podobně komponovány jako výše popsané obrazy. Určitě si nelze nevšimnout, jakou pozornost věnoval architektuře sám autor i v porovnání s jinými komponenty včetně portrétů samotných a i proto se lze domnívat, že kompozice obrazů byla předem schválena objednavatelem. Nelze si totiž představit, že by se významný rod Valdštejnů nechal zpodobit jako figurka v pozadí, kdyby právě touto koncepcí nechtěli všem ukázat velikost jejich rodu a významné činy, které vykonali, i když se ve většině případu jedná o fiktivní události.

V souvislosti s tím můžeme uvést ještě obraz Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho od Jana Kupeckého. Miniaturista si jistě nemohl dovolit žít v takovém přepychu v jakém je na obraze prezentován a i zde si můžeme všimnout bohaté architektury dotvářející kompozici, v tomto případě je zřetelný přátelský vztah mezi malířem a portrétovaným. Obraz s architektonickou kulisou jaký se jistě vybaví každému z nás, je nepochybně Podobizna řezače kamenů

Dionýsia Miseroniho od Karla Škréty, jenž prezentuje celou rodinu s potomky, v pozadí nahlížíme přímo do řezačské dílny.

Všechny tyto obrazy ukazují prestiž a hodnoty člověka, jenž si zaslouží naše uznání. Zvláště v případě Valdštejnů je to věc, se kterou se nelze setkat u jiného rodu ani u jiného individuálního portrétního nesetkala. A všechny prvky, zvláště pak architektura, slouží k vyzvednutí rodového jména.



Obrázek 22. **Karel Škréta**: Sv. Petr a Pavel, mezi 1669-1673, olej, plátno, 352 x 235. Litoměřice, katedrála sv. Štěpána, postranní oltář

Ovlivnění Itálií

Sv. Petra a sv. Pavel, mezi 1669-1673

Karel Škréta

Obraz je součástí souboru čtyř obrazů pro katedrálu sv. Štěpána v Litoměřicích. Vznikl z fundace biskupa Maxmiliána Rudolfa ze Šlejnic – odkazuje na něj znak, který zdobí římsu stěny na pozadí obrazu. Vysoce hodnocen byl obraz především v 19. století pro svou umírněnost a jasné řazení.

V přísně symetrické architektuře stojí dva světci zahalení do dlouhých plášťů, v rukou třímají své atributy. Sv. Pavel o něco vyšší pohlíží na sv. Petra, jehož pohled naopak směřuje kamsi mimo obraz. Figury v tomto případě nejsou anatomicky příliš dobře zvládnuté. Těžko opět soudit v jaké architektuře se světci nacházejí. Výřez, který vidíme, můžeme interpretovat jako kupříkladu ambitu, či arkádovou kolonádu s bočními pravoúhlými výklenky. Přední stěna je tvořena zdvojenými pilíři, stěna za světci je pravidelně lemována ionskými pilastry, ale opravdu spíše dekorativního ztvárnění. Každá z říms se pak sbíhá pod trochu jiným úhlem.

Pro kompozici a ztvárnění architektury je zřejmé a v literatuře mnohokrát uveřejněná inspirace Raffaelovou *Athénskou školou*. Vzhledem k tomu, že je architektura v prvním i druhém plánu silně osvětlena, budí dojem nezastřešené stavby. V žádném případě si však nelze pod tímto výjevem představit nějakou konkrétní architekturu, jedná se zcela o motiv přejatý. Literatura interpretuje architekturu jako chrámovou halu flankovanou pilastry⁴⁹, jsem toho názoru, že takto prostor nepůsobí, zcela jistě není tak hluboký, aby mohl být čten jako hala větších rozměrů, ačkoliv v klenbě vidíme rozdělení dvěma pasy, není prostor nijak vybaven a nic z toho co je vidět, v tomto případě jen zadní strana s pilastry, nelze pokládat za halu. Zobrazená architektura působí spíše jako výklenek, kupříkladu v průchozím ambitu nebo dvoraně. Přesnější interpretaci ale škodí postavy světců v nesprávném měřítku, které by v opačném případě napomohli lepšímu čtení architektury. Jinak je stavba podaná střídavě s efektem dvoubarevného rozdělení, menší detaily jako hlavice pilastrů jsou podány

⁴⁹ VÁCHA 2010, 266

jednoduše a stylizovaně. Prohnutý abakus pilastrů odkazuje na již zmíněnou inspiraci Athénskou školou a ranou renesancí.

Pojem „italské vlivy“ je sám o sobě dosti široký. V této práci, zaměřenou na architekturu v obrazech, bude aplikován pouze na ni. Výše popsaný obraz je snahou demonstrovat tyto vlivy, dalo by se říci v té nejvyšší, nebo spíše v té nejpřesnější míře jaká je možná. U Škréty byla už mnohokrát doložena inspirace italskými díly, se kterými se mohl setkat, buď za svého studijního pobytu, nebo až tady v Praze, díky reprodukčním grafikám. Ve většině případů se ale jednalo o inspiraci dílčími prvky (balustráda ve výjevu Zvěstování (2), arkáda ve výjevu se sv. Martinem). Škréta také není jediný, i když je považován za prvního, kdo přinesl do českého prostředí italské vlivy. Mezi jinými se často skloňuje jméno J. J. Heinsche (inspirace Veronesem v obraze sv. Jan evangelista)⁵⁰ a samozřejmě nelze opomenout Jan Hiebla vyučeného u malíře iluzivních architektur Andrey Pozzo. Do našeho přehledu svou tvorbou přímo nezapadá, ale již byl několikrát připomenut jako tvůrce architektury v obrazech jiných umělců.

Z tohoto stručného přehledu ale Škrétův sv. Petr a Pavel poněkud vystupují. Obraz nelze označit jako významně přínosný pro českou tvorbu, ani jej nelze řadit mezi významnější díla v tvorbě samotného Škréty. Musíme se tedy obrátit na objednavatele a vzít v úvahu osobnost, která stála za objednávkou. Hypoteticky lze uvažovat o znalosti Raffaelovy *Athénské školy* a připustit touhu biskupa mí-ti ve svém kostele část tohoto významného díla zdobící papežské pokoje.

⁵⁰ NEUMANN 1951, 103

Závěr

V úvodu byla zmíněna urbanistická situace pražských čtvrtí. Přesto je k úplnému pochopení barokní epochy důležité vědomí proměňující se politické a společenské situace. Zásadní byly i válečné konflikty, které sebou přinášely nové, „režimy a vlády,“ ty pak zase nové objednavatele a zakázky. 17. století bylo zároveň bohaté na obnovu a tvorbu kultu světců, spojené s příchodem jezuitů a to se samozřejmě promítlo i do výtvarného umění.

U výše popsaných obrazů bylo sledováno zpracování a využití architektonických prvků, řazených většinou podle námětu. Opustíme-li jednotlivá témata, lze konstatovat funkci architektury v několika nových typech, např.: ikonografická, historická a sdělovací.

Ikonografická role architektury byla vyzdvížena především v námětech Zvěstování. Přítomnost sloupu za postavou Panny Marie není sice pravidlem, dočkala se ale rozšíření do samostatného námětu Panny Marie Sloupové. Z dílčích prvků má svou ikonografickou funkci ještě schodiště. V prvotním významu jde o zřejmou paralelu Jákobova žebříku. Dále je symbolem pokory, na jehož význam lze poukázat v řeholi sv. Benedikta a jeho dvanácti stupních pokory, demonstrované v obrazech *Smrt sv. Benedikta*, [12,13]. Ve stejném obraze je současně vyzdvížena ikonografická podoba pilíře tvaru T, odkazujícího na Kristovo ukřižování. Přítomnost schodiště je nejdůležitější u vstupu do chrámu, kde představuje právě ony obtíže, které musí každý z nás absolvovat na cestě k očištění.

Historická architektura snad není zavádějícím pojmem, je tím myšlena ta architektura v obraze, která jasně odkazuje na dobu, v níž se zobrazená událost stala. Takovým příkladem je cyklus lunetových obrazů pro Řád křižovníků [7] se zobrazenými plány stavby a detailem v podobě gotického kružboví. Stejně tak se s historismem setkáváme v případě výjevu sv. Václav mezi anděly, [4] v jehož dolní části se odehrává legenda posmrtného zázraku usazeného do architektury předbělhorské.

V případě sdělovací architektury nebo lépe řečeno v její funkci informační, mluvíme především o vedutách. Ty v podobě grafické nebo malířské zachycují jednotlivé stavby či celá města v jejich historickém vývoji a zaznamenávají podoby, které se třeba již nezachovaly v důsledku požáru. Taktéž se setkáme s použitím dílčích prvků jako nositeli textu. Je tomu tak např.: v portrétech *rodové galerie Valdštejnů*, [20, 21] text o portrétovaném je uveden na k tomu účelu zvýšeném soklu, nebo v obraze *sv. Václava dává kácet modly a stavět křesťanské kostely*, [8] kde jsou vypsány jeho skutky na stupních schodiště.

Druhý způsob nahlížení na architekturu v obrazech jde napříč dílem jednoho umělce. Je to sice část, která by si zasloužila vlastní práci, nicméně na základě zjištění z této bakalářské práce lze vyzdvihnout některé poznatky, které vytanuly v průběhu zkoumání.

U Karla Škréty, jehož tvorba je považována za spojovací most mezi rudolfinskou dobou a vrcholně barokní epochou, se z přirozených důvodů nesetkáme s dynamicky budovaným prostorem. Přesto dokáže vnést napětí do obrazu pomocí dílčích prvků, jako je tomu např. v obraze *Smrt Drahomíry*. Ve velké míře se u něj objevují kanelované sloupy a pilastry a bohatě propracované detaily hlavic. Jednotlivé stavby jsou u něj řazeny s perspektivním odstupem jedna za druhou tak, aby budovaly prostor, zároveň ale působí všechny prvky jako pouhé kulisy zakomponované do výjevu.

Nejen architektura, ale celá díla se u J. J. Heinsche vyznačují vysokou úrovní propracování do detailu. Malíř měl velkou zálibu v budování architektury a uplatnil ji snad v každém obraze. Zároveň se u něj setkáme s rozmanitým tvaroslovím a téměř fotografickým realismem.

Tvorba Petra Brandla není na architektonické zpracování příliš bohatá. Tam, kde se objevuje ve složitějším zpracování, je spojena s Janem Hiebelem. Kvadraturista, vyučený ve Vídni u italského mistra iluzivních architektur Andrey Pozza přinesl klasicizující italskou architekturu zpátky do Čech. S Brandlem je pak přímo spojen třemi díly: obrazem *sv. Jáchym a Anna* [14] a *Smrt sv. Benedikta* [12] a *Historie sv. Josefa Egyptského*. V prvním případě mluvíme o čistém využití vzorníkové předlohy architektury postavené jako kulisy po bocích hlavního výjevu. V případě výjevu *Smrti sv. Benedikta* je situace složitější. Imaginární, nesourodá stavba kombinující několik odlišných prvků dohromady

tvoří magický prostor podtrhující hlavní výjev, přesto jej nepřehlazuje. Tyto dva obrazy jsou pak vývojovými předstupni pro vrcholné dílo, co se týká architektonického zpracování – *Historii Sv. Josefa Egyptského*. Především u tohoto obrazu je nutné konstatovat Hieblův přínos pouze jako konzultanta, architektura obrazu je totiž zpracovaná do detailů ve významných částech v popředí, tak v částech vzdálenějších jde o postup, kterého žádný kvadraturista nepoužívá.

Reinerovu architekturu nelze přesněji shrnout, neboť jeho stěžejní díla leží na poli nástěnné malby a v této práci je zde pro celkovou charakteristiku uvedeno málo příkladů. Nicméně je nutné vyzdvihnout jeho přínos v portrétním umění. V jednotlivých obrazech Valdštejnské rodové galerie je ve vysoké míře zastoupena architektura, kterou lze označit obecně za barokní. Musíme si položit otázku, proč nebyla koncepce architektury v jednotlivých portrétech složitější? Tedy, proč se Reiner nesnažil upozornit na dobu života portrétovaného specifitějšími prvky. V tomto případě je zvolená koncepce Reinerových obrazů správná, neboť tak, jak jsou, působí svou monumentalitou. Individuální přístup k jednotlivým portrétům by celou galerii rozdrobil a ta by působila neuspořádaně.

V rámci bakalářské práce bylo nastíněno několik možností jak na architekturu v obrazech nahlížet a jak ji číst. Vymezené téma se touto prací, ale rozhodně nevyčerpává. Spíše je skutečnou sondou do problematiky a ukazuje cestu, jakou se lze vydat. U každého obrazu je zprvu důležitý individuální přístup, který důkladným rozbořem pomůže odhalit všechny aspekty, které se v něm skrývají. Na jejich základě lze jednotlivé obrazy okamžitě zařadit do několika kategorií najednou a porovnáváním s jinými díly získat jejich přesnější specifikace.

Oblast zkoumání popisovanou v této práci, je možné dále rozšířit nejen o autory a díla působící v Českých zemích ve vymezeném období, ale především o evropskou tvorbu, kde se nabízí rozdělit téma na tvorbu italskou a zaalpskou.

Seznam použité literatury

- BÁRTLOVÁ 1993 — BARTLOVÁ, Milena et al. *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově: Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze-Břevnově: [katalog výstavy, Praha 17.4.-14.10.1993]*. Praha: Benediktinské opatství, 1993. 248 s.
- ČERMÁK 1899 — ČERMÁK, Bohuslav. *Proboštský chrám sv. Petra a Pavla na Mělníce*. Na Mělníce: B. Čermák, 1899. 80 s., [2] s. obr. příl.
- DOBALOVÁ 2006 — Sylva DOBALOVÁ: *Sv. Ludmila v umění města Mělníka*. In: ŠPAČKOVÁ 2006, 112-127
- DOBALOVÁ 2010 — Sylva DOBALOVÁ: *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*. In: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 156-203
- NEUMANN 1967 — Jaromír NEUMANN: *Václav Vavřinec Reiner a Petr Brandl*. In: Umění XV, 1967, 437-476
- NEUMANN 1981 — Jaromír NEUMANN: *Brandlovy obrazy a ikonografie chrámu sv. Markéty v Břevnově II*. In: Umění XXIX, 1981, 218-242
- FRONEK 2013 — FRONEK, Jiří. *Johann Hiebel (1679-1755): malíř fresek středoevropského baroka*. Vyd. 1. V Praze: Nakladatelství Lidové noviny, 2013. 342 s. ISBN 978-80-7422-275-7.
- KELNAR 2011 — KELNAR, Vladimír, ed. et al. *Svatá Anežka Česká: princezna a řeholnice: [publikace s katalogem k výstavě]*. [Praha: Arcibiskupství pražské], 2011. 342 s. ISBN 978-80-7422-145-3.
- LEŠOVSKÝ 2011 — Dalibor LEŠOVSKÝ: *Ikonografie Brandlova obrazu Sv. Jáchyma a Anny. Karmelitánská oslava Mariina mateřství a panenství*. In: Umění LIX, 2011, 161-165
- NEUMANN 1951 — NEUMANN, Jaromír. *Malířství XVII. století v Čechách: barokní realismus*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1951. 171 s., 20, [178] s. obr. příl., [8] barev. obr. příl. České dějiny; sv. 3.
- NEUMANN 1968 — Jaromír NEUMANN. *Petr Brandl 1668-1735: výstava k dvoustému výročí umělcovy smrti, Praha, duben - červen 1969*. Praha: Národní galerie, 1968. 209 s., [176] s. fot. příl., barev. fot. příl. Katalogy Nár. galerie; Sv.4.
- NEUMANN 1974 — NEUMANN, Jaromír. *Český barok*. 2., přeprac. a rozš. vyd. Praha: Odeon, 1974. 345, [5] s. České dějiny; Sv. 49.

- NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: *Malíř světla. K ikonografii Brandlových oltářních obrazů*. In: Umění XXXII, 1984, 219-298
- NEUMANN 2000 — NEUMANN, Jaromír. *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2000. 158 s. ISBN 80-85770-99-7.
- PIFFL 1943-1944 — Alfred PIFFL: *Heintschův portrét V. F. Hraběte Libštejnského z Kolovrat*. In: Umění: Sborník pro českou výtvarnou práci XV, 1943-1944, 295-298
- PREISS 2013 — PREISS, Pavel. *Václav Vavřinec Reiner: dílo, život a doba malíře českého baroka*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013. 2 sv. (598 s., s. 605-1199). ISBN 978-80-200-2180-9
- PŘIBYL 2010 — Petr PŘIBYL: *Karel Škréta a Itálie*. In: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010. 96–153
- ROUSOVÁ/KLOUZA 2013 — ROUSOVÁ, Andrea a KLOUZA, Radomil. *Petr Brandl - mistr barokní malby*. V Praze: Národní galerie, 2013. 155 s. ISBN 978-80-7035-537-4.
- ROYT 2006 — ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006. 342 s. ISBN 978-80-0963-8.
- ŘEHOŘ I. 1902 — ŘEHOŘ I. *Život svatého Otce Benedikta: druhá kniha dialogů*. Praha: Čeští benediktini, 1902. 56 s. Benediktinské sešity; sv. 8.
- STOLÁROVÁ/VLNAS 2010 — STOLÁROVÁ, Lenka, ed. a VLNAS, Vít, ed. *Karel Škréta: 1610-1674: doba a dílo*. V Praze: Národní galerie, 2010. 663 s. ISBN 978-80-7035-458-2.
- ŠPAČKOVÁ 2006 — ŠPAČKOVÁ, Renata, ed. et al. *Nomine Liudmilam: sborník prací k poctě sv. Ludmily*. Vyd. 1. Mělník: Město Mělník, 2006. 132 s. ISBN 80-239-7593-5.
- ŠRONĚK 1992 — Michal ŠRONĚK: *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altman - pražští malíři první poloviny 17. Století*. In: Umění 1992, 148-162
- ŠRONĚK 2006 — ŠRONĚK, Michal. *Jan Jiří Heinsch: (1647-1712): malíř barokní zbožnosti*. Vyd. 1. Praha: Gallery, 2006. 192 s. ISBN 80-86990-03-6.
- TOGNER/PERÚTKA 2004 — TOGNER, Milan a PERÚTKA, Marek, ed. *Antonín Martin Lublinský: 1636-1690*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004. 319 s., [8] s. barev. obr. příl. ISBN 80-244-0756-6.

VÁCHA 2010 — Štěpán VÁCHA: *Oltářní obrazy Karla Škréty*. In:

STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 206-269

VÁCHA 2010 — Štěpán VÁCHA: *Karel Škréta a Antonín Steinfels*. In:

STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 455-473

VILÍMKOVÁ/PREISS 1989 — VILÍMKOVÁ, Milada a PREISS, Pavel.

Veznamení břevna a růží: historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1989. 336 s., [48] s. il. ISBN 80-7021-013-3.

Seznam vyobrazení

- Obrázek 1. **Václav Vavřinec Reiner**: Zvěstování Panně Marii, 1724, olej, plátno, 310 x 194 cm. Praha, Nové Město, kostel Panny Marie Sněžné při klášteře františkánů, postranní oltář. Reprodukce z: PREISS 2013, 706, O 59a 8
- Obrázek 2. **Karel Škréta**: Zvěstování Panně Marii, kolem 1670, olej, plátno, 225 x 113 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 259, V. 31 10
- Obrázek 3. **Karel Škréta**: Zvěstování Panně Marii, kolem 1665, olej, plátno, 212 x 120 cm (dodatečně zvětšen formát plátna). Praha, kostel Matky Boží před Týnem na Starém Městě, postranní oltář. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 147, III. 28 12
- Obrázek 4. **Matyáš Mayer**, Sv. Václav mezi anděly, 1629, olej, plátno, 230 x 130 cm. Praha, Farní úřad u sv. Mikuláše na Malé Straně. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 485, XII. 3 14
- Obrázek 5. **Jan Jiří Heinsch**: Převezení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy, 1629, olej, plátno, 475 x 225 cm. Praha, Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova, kostel sv. Ignáce na Novém Městě, kaple Českých patronů. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 497, XII. 10 18
- Obrázek 6. **Karel Škréta**: Sv. Martin, po 1650?, olej, plátno, 324 x 186 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 221, V 9 22
- Obrázek 7. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Anežka předává špitál křižovníkům, 1696, olej, plátno, luneta, 110,5 x 215 cm. Praha, Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou. Reprodukce z: ŠRONĚK 2006, 104, 2/4 26
- Obrázek 8. **Karel Škréta**: Sv. Václav dává kácet pohanské modly a stavět křesťanské kostely, 1641, olej, plátno, luneta, 137 x 270,5 cm. Olomouc, Arcidiecézní muzeum. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 163, IV. 2 30
- Obrázek 9. **Karel Škréta**: Očišťování P. Marie, kolem 1645, olej, plátno, 234 x 121,7 cm. Praha, Česká provincie Řádu sv. Augustina, kostel sv. Tomáše na Malé Straně, sakristie. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 209, V. 1 34

- Obrázek 10. **Karel Škréta**: Uvedení P. Marie do chrámu, kolem 1674, olej, plátno, 351 x 198 cm. Stará Boleslav, Římskokatolická farnost ve Staré Boleslavi, kostel Nanebevzetí P. Marie. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 437, X. 6 36
- Obrázek 11. **Martin Antonín Lublinský**: Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské, 1675, olej, plátno, 398 x 203 cm. Olomouc, Muzeum umění. Reprodukce z: TOGNER/PERÚTKA 2004, 29, obr. 3 40
- Obrázek 12. **Petr Brandl**: Smrt sv. Benedikta, 1716, olej, plátno, 455 x 247 cm. Praha, Benediktinské arcidiecéze v Břevnově, kostel sv. Markéty, postranní oltář. Reprodukce z: VILÍKOVÁ/PREISS 1993, 172, VIII/28/ 46
- Obrázek 13. **Václav Vavřinec Reiner**: Smrt sv. Benedikta, 1721-22, olej, plátno, 345 x 180 cm. Broumov, Benediktinské arcidiecéze, kostel sv. Vojtěcha. Reprodukce z: PREISS 2013, 703, O 53 48
- Obrázek 14. **Petr Brandl**: Sv. Jáchym a Anna, 1716, olej, plátno, 383 x 226 cm. Praha, Řád bosých bratří blahoslavené Panny Marie z hory Karmel, kostel Panny Marie Vítězné, postranní oltář. Foto: autor 54
- Obrázek 15. **Filip Mazanec**: Sv. Ludmila vyučuje sv. Václava, 1679, olej, plátno, 270 x 180 cm. Mělník, kostel sv. Petra a Pavla, závěr levé boční lodě. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 495, XII.9 60
- Obrázek 16. **Antonín Stevens ze Steinfelsu**: Sv. Václav jako obránce Prahy proti Švédům v roce 1648, 1664, olej, plátno, 230 x 130 cm. Praha, kostel Matky Boží před Týnem na Starém Městě. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 473, XI.8 62
- Obrázek 17. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Jindřich a Kunhuta, 1698, olej, plátno, 550 x 257 cm. Praha, kostel sv. Jindřicha na Novém Městě, hlavní oltář. Reprodukce z: NEUMANN 1951, seznam vyobrazení, obr. 141 64
- Obrázek 18. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. léta 17. století, olej, plátno, 150 x 173 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠRONĚK 2006, 125, III/4 66
- Obrázek 19. **Jan Jiří Heinsch**: Sv. Jan Evangelista, 90. léta 17. století, olej, plátno. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠRONĚK 2006, 127, III/5 70
- Obrázek 20. **Václav Vavřinec Reiner**: Jan II. z Valdštejna zv. Holý, 1720-1727, olej, plátno, 200,5 x 241,5 cm. Duchcov, státní zámek, hlavní sál. Reprodukce z: PREISS 2013, 97, O 4 74

Obrázek 21. **Václav Vavřinec Reiner**: Benedikt z Valdštejna, 1720-1727, olej, plátno, 197 x 337,5 cm. Duchcov, státní zámek, hlavní sál. Reprodukce z: PREISS 2013, 105, O 11 76

Obrázek 22. **Karel Škréta**: Sv. Petr a Pavel, mezi 1669-1673, olej, plátno, 352 x 235. Litoměřice, katedrála sv. Štěpána, postranní oltář. Reprodukce z: STOLÁROVÁ/VLNAS 2010, 267, V. 35 80